Gaceta cultural
Ateneo de Valladolid

Enero de 2017 • Nº 79

Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor. Por Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina, 1846. Museo del Prado.

ZORRILA Y *LA POLÍTICA CULTURAL*

Trajes ordinarios donde la austeridad caracteriza el vestido romántico de 1840. Por José Espater, Museo Romántico Madrid.

LA MODA ROMÁNTICA: gustos y trajes en la España de Zorrilla

© Fotografía: Chus Gutiérrez Martín

1817-2017

200 aniversario del nacimiento de

JOSÉ ZORRILLA

1817 - 2017

BICENTENARIO DEL NACIMIENTO DE JOSÉ ZORRILLA

TEATRO · POESÍA · MÚSICA · EXPOSICIONES

UN CONGRESO INTERNACIONAL

CHARLAS Y CONFERENCIAS · PUBLICACIONES

ESPECIAL "NOCHE DE LOS MUSEOS"

"¡CUÁL GRITAN ESOS MALDITOS!", GRAN QUEDADA POÉTICA EN LA CIUDAD DE ZORRILLA

MUCHO MÁS EN: **WWW.200JOSEZORRILLA.ES**

BICENTENARIO DEL NACIMIENTO DE JOSÉ ZORRILLA

Ayuntamiento de Valladolid

VA! VALLADOLID ciudad amiga

SUMARIO

• Editorial 1

Rafael Vega «Sansón»
• Viñeta 2

Jorge Manrique Martínez
• Zorrilla y *la política cultural* 3

Eva Álvarez Ramos
• Más allá del mito: determinismo y humanidad de *Don Juan* 8

Pedro Ojeda Escudero
• La insolente fortuna de mi sevillano baladrón 12

Inés Praga Terente
• Rebeldes con causa: una (re)visión de los ideales románticos 14

Ana María Velasco Molpeceres
• La moda romántica: gustos y trajes en la España de Zorrilla 18

Esperanza Ortega
• Los caminos de la poesía 21

Irene Vallejo González
• La actriz Carolina Civili en Valladolid 25

Enrique Montero Cartelle
• Los *Carmina Burana* en la Edad Media 29

• Se convoca el 64 Premio de Novela Ateneo-Ciudad de Valladolid

Programación Enero-Marzo 2017 32

Gaceta Cultural fundada por
Gonzalo Muinelo Alarcón

Edita
ATENEO DE VALLADOLID

Depósito Legal: VA-385-1995
Acera de Recoletos, 19, 1.º dcha. 47004 Valladolid
www.ateneodevalladolid.org

N.º 79 Enero-Marzo 2017

Junta de Gobierno del Ateneo de Valladolid (2015-2020)

Presidente
Celso Almuiña Fernández

Vicepresidente 1.º y Sección de Cultura Política
Ricardo Martín de la Guardia

Vicepresidenta 2.ª y Sección de Arte
Concepción Porras Gil

VOCALES

Sección de Ciencias
Alfonso Velasco Martín

Sección de Ciencias Jurídicas
Celia Martínez Escribano

Sección de Cine y Teatro
Jorge Praga

Sección de Cultura
Eduardo Pedruelo Martín

Sección de Juventud y Directora de Comunicación
Ana Velasco Molpeceres

Sección de Pensamiento
Javier Peña Echeverría

Sección de Literatura
José Ramón González

Sección de Historia
Guillermo Pérez Sánchez

Sección de Sociedad-Economía y Tesorero
José Manuel Pérez Ríos

Secretaria
Dulce Nombre de María País Benito

Maqueta e imprime: Gráficas Gutiérrez Martín.

JOSÉ ZORRILLA, dramaturgo vallisoletano

No cabe duda que José Zorrilla (1817-1893) es considerado con justicia como autor vallisoletano tanto por su nacimiento y/o como porque él siempre consideró a Valladolid como su patria chica, pese a que su residencia en esta ciudad es mínima (10 % de su vida) y que además se corresponde con su niñez y vejez; o sea, la época menos creativa del poeta. Sus años de gran creatividad e intensas vivencias tienen lugar en Madrid (50%); mientras en el extranjero pasa una no pequeña parte de su vida, especialmente en Méjico (15 %).

Al niño Pepe Zorrilla le va a marcar profundamente y durante toda su vida la figura de su padre José Zorrilla Caballero: Severo juez (oidor de la Chancillería), implacable policía (Superintendente General de la Policía de Madrid) ideológica y políticamente dogmático reaccionario (Carlista) y como progenitor inhumanamente implacable hasta el mismo momento de su fallecimiento. Padre que jamás llegó a perdonar a su hijo que no hubiese cursado la carrera de Derecho y fuese juez y que, en cambio, se dedicase a la bagatela de la poesía y el teatro; pese a la fama que llega a alcanzar. José Zorrila es sin duda el más aplaudido y laureado autor español de mediados del XIX, además Académico de la Lengua con solo 31 años (1848) y que a la postre tendrá que hacerse cargo precisamente –ironías de la vida– con el fruto de sus «poesías» de las cuantiosas deudas que deja el padre para cuyo sufragio no alcanzará la venta de la más que mediana propiedad familiar de Torquemada (Palencia).

> «Yo escribí mis versos para recobrar el cariño de mis padres y volver honrado á sus brazos y al calor de mi hogar solariego: mi padre murió despreciando mis versos y por ello me dejó empeñada mi hacienda y en el desprecio de mí mismo, y me expatrié voluntariamente esperando morir pronto por débil constitución: Dios no lo quiso así y vivo resignado con el fardo estorboso de mi reputación y mis versos».

Para entender a José Zorrilla, aparte de su muy difícil relación paterno-filial, hay que tener en cuenta además el marco espacial, temporal y cultural en que vive. Por espacio y tiempo, Madrid es el centro principal de su vida y actividad; la corte de Isabel II. Huyendo de España, especialmente de su esposa, emigra a Méjico, país que juega un papel importante en su vida (1854-66), puesto que allí se siente reconocido y recompensado económicamente, incluso por el mismo emperador Maximiliano. París, al menos en cuanto a relaciones editoriales y humanas (amorosas) también debe ser tenido en cuenta. Sin embargo, emocionalmente Valladolid es la patria de referencia; mientras Granada podría ser su lugar mitológico de referencia.

Los años centrales de José Zorrilla como dramaturgo son los cuarenta y cincuenta del siglo XIX: *El zapatero y el Rey* (1839), *Sancho García* (1842), *El puñal del godo* (1843), *Don Juan Tenorio* (1844), *Traidor, inconfeso y mártir* (1849) entre otras. Por supuesto, que la obra que más fama y renombre le da –no dinero– es desde luego *Don Juan Tenorio*; especial versión del *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (1612). Tema una y otra vez tratado por la literatura universal.

Desde un punto de vista literario, mejor cultural, José Zorrilla, al margen de sus valores poéticos, desde luego acierta plenamente con el gusto de los españoles, puesto que es el autor más laureado y durante más tiempo representado, pese a que su romanticismo pronto se quedase trasnochado. La nueva versión que ofrece de la figura de Don Juan –sobre todo el final– es totalmente personal, reflejo de sus creencias –posiblemente más las de su padre– puesto que el hidalgo calavera termina salvándose por amor, por sus creencias religiosas y hasta por su espíritu patriótico; lo cierto es que este nuevo ropaje de manido tema le sirve para conectar como nadie con el público de muy diferentes épocas y lugares:

> «Donde quiera que halló una tradición notable Zorrilla sacó asunto para una leyenda ó cuento fantástico. Ni se cuidó de averiguar si era aquella la mejor fuente, ni titubeó en introducir variantes que conspirasen al mayor interés de la obra. A bien que no era un erudito que tratase de aquilatar hechos ó deslindar versiones, sino un poeta atentó á seducir el ánimo del lector. Y lo que es esto, lo consiguió como ningún poeta español». (N. ALONSO CORTÉS: *José Zorrilla. Su vida y su obra*. Tomo I, pág. 264).

CELSO ALMUIÑA
PRESIDENTE DEL ATENEO DE VALLADOLID
elateneodevalladolid@gmail.com

ta Cultural Gaceta Cultural Gaceta Cultural Gaceta Cultural Gaceta

ZORRILLA
Y *LA POLÍTICA CULTURAL*

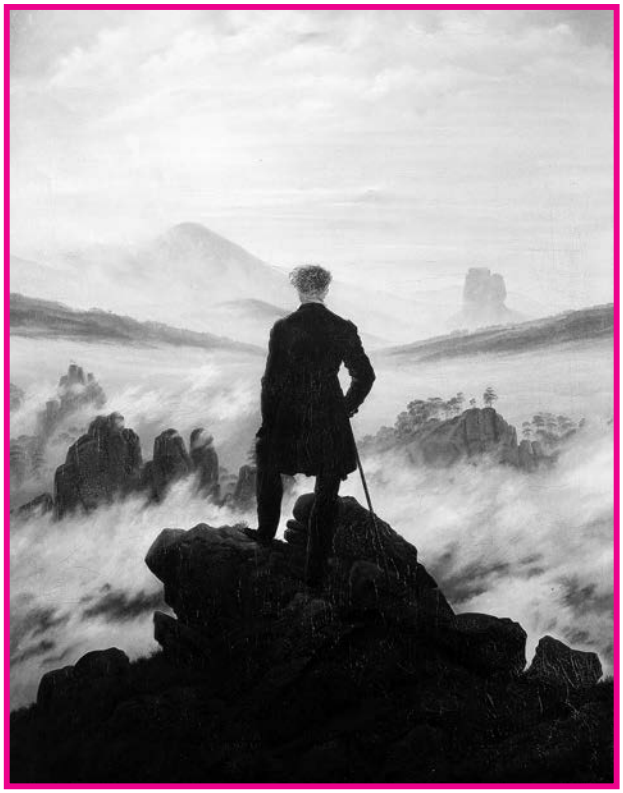
Jorge Manrique Martínez
Catedrático de Literatura. Valladolid

Ante un título así, cabe que alguien diga en alto o, al menos, para sus ya decepcionados adentros: «¡Vaya un oxímoron!». Y sólo por eso, tal persona quedaría marcada como instruida y culta, que su espontáneo empleo de un término tan específico de la Retórica le da, al punto, un filipino e infracto perfil de formación cuya altura se ve muy por encima de la media. Al que escribe estas cuatro palabras, ni se le pasa por las mientes aconsejar a ese franco lector —único siempre y libre— que se lea las casi cinco mil páginas que nos dejó José Zorrilla en la edición vallisoletana de 1943 y, sin parar, las mil doscientas que le dedica un erudito y, por poco tiempo ya, algo enmarañado estudio. Sería no retórica, sino etimológicamente un acre sinsentido, ya que la antedicha locución interjectiva le sale, sin duda, al cabo de mucho tiempo de haber estado rumiando los textos de Zorrilla, los imprescindibles de don Narciso y una montonera de papeles más. Sepa, pues, de antemano aquel lector que no voy en contra suya; apenas voy a hacer más que ponerme a su vera hasta el día en que me quiera confesar sus más recónditas razones entre un centón de citas zorrillescas de peso similar al del que, estrictamente, entrecomillo o resalto en estas parvas hojas. En tanto, me digo *eu mesmo me tenho medo* como, salvadas las distancias, declara sentir Zorrilla en 1857 mientras, al arrimo de Camões, escribe una fina carta a Ángel Pérez y se ve metido en honduras semejantes. Para salir del aprieto, cuenta el vallisoletano el cuento de un gallego en Madrid.

Paseando por los entonces desiertos jardines del Prado —movido B.I.C. madrileño hoy—, el gallego Pedro vio en un árbol a un quieto loro que debía de haberse escapado de alguna casa cercana. Hasta entonces, jamás había visto Pedro un volátil de esa clase y, para cogerlo, se echó a trepar por el tronco. El irisado papagayo, viéndolo gatear, se puso a repetir como lo que era la frase de saludo que le habían enseñado: «Buenos días, Perico. Buenos días, Perico». El gallego, en la idea de que se refería a él, le respondió: «Su merced perdone, creí que era pájaro». Y, sin más, se bajó del árbol. Yo hago igual —remata Zorrilla— y, «en cuanto la política me da los buenos días, me bajo del árbol». Con todo lo que el vallisoletano había visto en su casa, siendo su padre 'ministro del Interior' durante la década ominosa, y, fuera de ella, a lo largo de un siglo XIX del que es testigo ocular de cargo, no le guardaba a la política mucha fe: Lo dice alto y claro: «Yo, sin duda porque no soy político, no creo en las virtudes políticas ni en sus teorías». De tan completo rechazo, en absoluto debe deducirse una falta de compromiso con la sociedad en que vive. La cosmovisión de Zorrilla, social y, sin panfilismos, muy conciliadora, asigna un rango de segundo orden a los sistemas políticos, que nunca tuvieron para él, ni de lejos, la supremacía de lo cultural.

Retrato de José Zorrilla y Moral por Federico de Madrazo en 1842.

Sostiene Zorrilla que, «cuando los principios se exageran, las opiniones se exaltan; y, exasperadas con el tiempo y los sucesos adversos, llegan al fin a convertirse en un fanatismo político». Esa voluntad *frenética*, *intolerante* y *absurda*, se mantiene, según él, por «un quisquilloso amor propio», por «un interés personal» y por «una terquedad indigna de la razón humana». Los *fanáticos*, constituyendo un *reinado de las medianías* y un *gobierno iliterato*, «manchan con la baba de sus escritos la memoria de las épocas liberales, cuyas instituciones tienden a difundir la ilustración y a establecer en los pueblos la igualdad ante la ley, la tolerancia



«Viajero ante un mar de nieblas», por C. D. Friedrich en 1818.

y la fraternidad, que son las que traen con el orden la prosperidad de las naciones». No se ha puesto Zorrilla de perfil con presuntuoso desdén; al contrario, con natural actitud, toma por vanidad pretender «que nos tengan en más que al vulgo a los que nos dedicamos a las Letras». Sí sería una *vulgaridad*, en cambio, «halagar con nuestros escritos las pasiones villanas, los odios de partido, las aversiones nacionales, el orgullo de raza, las preocupaciones, en fin, del vulgo de todos los pueblos y la torcida política de muchos de sus gobiernos, que son los mayores diques que se oponen al progreso de la civilización y fraternidad universales». Tan enamorado como estuvo siempre Zorrilla de los principios del revolucionario lema francés, acusó que el que ahormaba el sentido secuencial de la tríade —la *fraternidad*— se hubiese ido progresivamente disolviendo; sin él, la visión antropológica de Zorrilla entiende que la *igualdad* e incluso la *libertad* palidecen y quedan bajo la amenaza de volver a la selva al menor tris que se produzca.

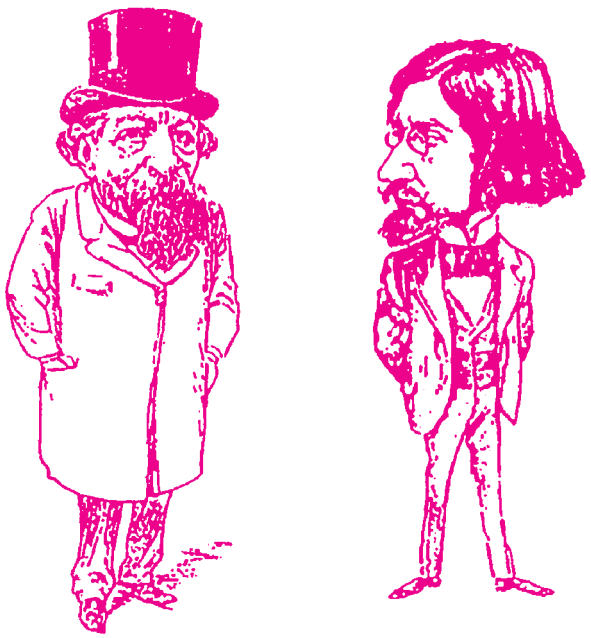
En su 'testamento poético' de 1892, ignoto hasta que Jaime Ratés lo imprimió, Zorrilla se siente descolocado ante un mundo politizado del todo y que ya sólo parece moverse a empellones de contrarios. El «ciclón político» que en la *semana trágica* jerezana le dio a beber «la hiel de la discordia de sangre en infusión» —luego sorbida en la de Barcelona de *Luces de bohemia*—, le hizo entonar a Zorrilla su *salmo funeral*: «¿Era la hora de cantares? ¿Mi vieja poesía podía con sus versos la paz llevarte a ti?». Hasta entonces, una idea medular recorre sin desmayo la obra entera de José Zorrilla: «La misión del escritor, y especialmente la del poeta, es eminentemente civilizadora». Una *misión* pedagógica que el vallisoletano fue pionero en formular. Resuelto defensor de la libertad, manifiesta que, por conservar la propia, «no espero vivir jamás a costa del erario de ninguna nación, ni adulando a ningún partido, ni vendiendo mi pluma a ningún gobierno, sino a costa de mi trabajo». Es contundente al afirmar que «sólo los necios y los fanáticos[,] que van siempre dos siglos atrás de su tiempo[,] pueden achacar a los juicios de la poesía la interesada malignidad de los del espíritu de partido político o de los de un mal entendido amor propio nacional».

Obstinados en mirarlo todo «a través del prisma político», innúmeros accionistas de la esfera pública «no quieren ver más que la superficie de las cosas». Así se explica por qué «los hombres eminentes, íntegros, honrados y verdaderos patriotas se retiran poco a poco de la escena, para no contribuir al descrédito de unas instituciones en las cuales conservan fe y que creen las solas capaces de hacer la felicidad de la patria». Es precisamente entonces cuando, sin más ni más, «las medianías y los intrigantes políticos salen a la palestra y adquieren y se dan la importancia de grandes hombres» y cuando quienes buscan un subterfugio sueltan lo de que «la culpa la tienen los rusos de Sebastopol». Son estas «cosas de España[—y] de todos los tiempos y de todos los países»— las que a Zorrilla le hicieron enfrascarse en los campos de la creación popular y culta que, por cauce grande o más chico, riega el milenario río de la cultura ibérica. De ahí que, al hablar sobre el vallisoletano, se le menciona tantas veces como el «poeta de la tradición»; un tejuelo aceptable, sí, de no ser por servir igual para un roto o para un descosido, por poderse pegar a él cualquiera sin dotes ni datos propios y, lo peor, porque, confundiendo eslabonamiento cultural y doctrina política, ha dejado etiquetado a Zorrilla, con notable adherencia, como una antigualla. Es, en buena medida, la consecuencia de deturpadas lecturas que ni se fijaron en el programa estético-social del vallisoletano.

Aunque haya quien lo dude, no se puede inferir de sus *pasos por la tierra* que Zorrilla anduviese sin mirarla. Compartir o no, y en todo, en menos o en nada, su rumbo y su punto de vista, tantas veces usurpándoselos a la deshecha, es de otra molienda ya. Bien claro dice él que «hablo y aplico mis ideas a las virtudes privadas de la clase media» como cohesiva bisagra entre una opulenta minoría culta y un pueblo sumido en la pobreza y en la ignorancia. Zorrilla crea una peculiar didáctica de los sentimientos, cívicamente preocupada por la *veleidad* y «el despilfarro de la clase media» española y, a menudo, con expresiones llamativamente próximas a las de *La democracia en América* de Tocqueville. Con todo, a este respecto, el vallisoletano, muy mejicanizado ya desde

1885, desconfía de todo lo que pasa «por Nueva York, gran fábrica de mentiras y gran desfiguradota de verdades». Para Zorrilla, la inteligencia de los seres humanos tiene dos reflejos: «el instinto social y la palabra». Tiene él «gana de decir una vez cuatro verdades y de zurrar al mundo la badana», pero también Zorrilla es consciente de su papel como escritor y lo asume: «trovador vagabundo del siglo XIX», al que sólo le cumple en España «convertir en poéticas leyendas sus glorias y desventuras». Por algo fue aclamado en 1889 como «poeta nacional» en La Alhambra, aunque de esto no cabe ni es oportuno hablar ahora, que tiene demasiados flecos y además ya lo hice en otro sitio.

La machadiana 'buena gente' —dicho en cristiano— sentía a Zorrilla como suyo y, ensanchando el abismo con sus representantes, se lo reconoció. El pueblo no se ha perdido en las oquedades «de esos eruditos a la violeta de nuestra corte [o] de esos sabios de enciclopedia que estudian en ella por la noche la crítica que deben hacer al día siguiente»; tampoco entre el rancio forcejeo de quienes se empecinan malévolamente en ponerle una mordaza y de los acérrimos que, enseñoreados de su voz, lo desactivan y enmudecen. Unos y otros, la verdad sea dicha, con un alcance que no suele traspasar el horizonte de *Don Juan Tenorio*, la pieza española, por cierto, de mayor resonancia mundial. Las «estrafalarias elucubraciones de los muchos dramas y leyendas» del vallisoletano se revisten de subida fantasía, «cuya causa física —apunta él— no puede explicar la razón y la observación serena». En su tarea oblicua, ve Zorrilla un modo de llegar al meollo popular y corregir sus errores heredados e ingenuas sandeces. Bien mirado, el empeño de Zorrilla es educar el «criterio de los pueblos ignorantes, que no reciben instrucción ni cultura de los que debían procurársela, tal vez para *explotarles*, manteniéndoles en su perpetua dependencia». Con la cursiva, mía, se destaca el nuevo sentido que, por influjo del socialismo francés, inserta Zorrilla en 1885 en la voz *explotar* (ya 'aprovecharse abusivamente de alguien') sobre el significado básico de 'extraer a un terreno todo su fruto hasta agotarlo'. Un tierno presente que hace el vallisoletano a nuestra lengua milenaria; y hay tantos más.



«Yo no soy ya lo que tú». Caricaturas de Zorrilla y Valle Inclán, por Cilla (h. 1890).

Entre mil, me asalta otro de igual índole, la voz *comunista*, que o es el primero de todos en emplearla él, en 1852, o está entre ellos. Pero Zorrilla no se conforma con aportaciones de palabra y contribuye asimismo efectivamente cuando las necesidades humanas son apremiantes. Un par de muestras. Una, la que hace «para aliviar los desastres de Andalucía», duramente castigada con el gran terremoto sobrevenido el día de Navidad de 1884. Otra, lo que firma en el concejo de Llanes —adelantándose a las proclamas de Mallada, Macías Picavea o Joaquín Costa— con la mira ya declaradamente *regeneradora* de frenar «la manía de la emigración». La iniciativa que brinda a los asturianos es, para entonces, asombrosamente avanzada. Eso sí, habría que romper con opciones erróneas, como el pasar de ser «ganaderos» tradicionales a «cosecheros de un maíz que les cuesta el doble del que les costara el importado de América», y con «la rutinaria costumbre» que les impide «convertir su pintoresca tierruca en el más rico paraíso». Bien aplicados «el progreso y el confort modernos», conseguirían «a la larga» —apunta Zorrilla en 1883— hacer «de Asturias una Suiza española» y tan saneada económicamente como la «Biarritz» francesa o la villa valona de «Spa», epónima del termalismo. Es el canto social de un peregrino que llora la emigración forzada y que, al tiempo, respira por su herida: «Pero, ¿saben acaso aquellas madres si viven sus hijos de cuya ingratitud se quejan?». Como Zorrilla se considera a sí mismo «más hombre de acción que de teoría», habrá que salir aquí de la mina apenas explotada de sus reflexiones y entrar en sus medidas concretas de actuación.

En Zorrilla, lo teórico y su práctica se anudan; no obstante, alguna vez, entre el análisis y su plasmación, se detiene en un minucioso estudio histórico del hecho cultural que observa. No será fácil hallar un autor que prepare con tanto brío su recado de escribir. Para la elaboración de su poema *Granada*, por caso, estudió árabe en París durante un par de años con Cassangian y se documentó a fondo sobre la historia del reino nazarí. Con todo, el caso más palmario se encuentra en su

Cultural Gaceta Cultural Gaceta Cultural Gaceta Cultural Gacet

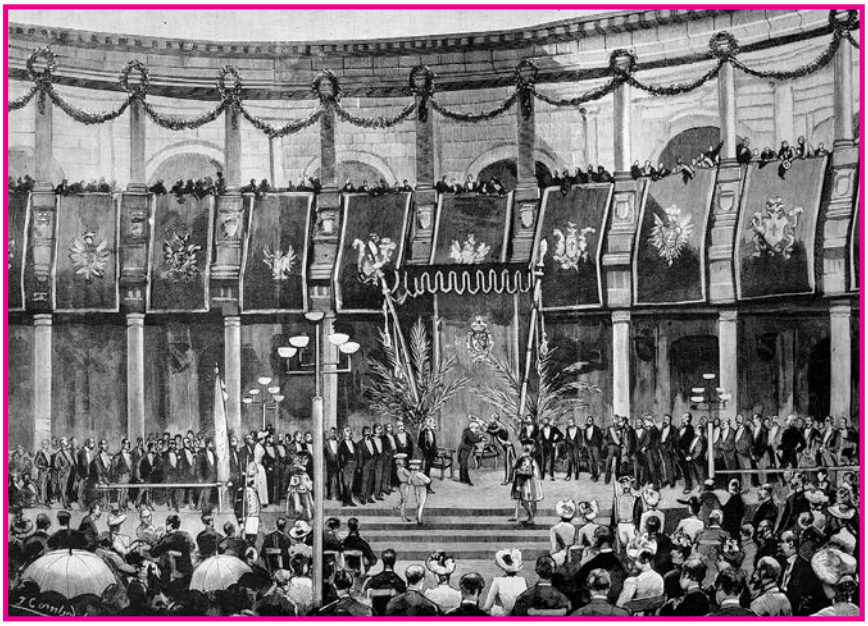
Patio de la casa de Cortina en Tacubaya, Méjico.

honda vinculación a Méjico. Un año y medio después de asentarse Zorrilla allí, salía a la luz su análisis, detallado, contextualizado y perspicaz, de los escritores más recientes; un estudio de la literatura habida en Méjico desde su independencia de España en 1821 —pensando él, ya en 1857, corregirlo y aumentarlo— que no tiene precedente alguno del que tenga yo noticia. Tampoco son eludibles las contribuciones de Zorrilla a la polémica entre *clásicos* y *modernos*. Prologando el drama *Cada cual, con su razón*, redacta en 1839 un manifiesto cultural donde, si «se les antojara a sus amigos o a sus detractores señalarle como partidario de escuela alguna, les aconseja que no se cansen en volver a sacar a plaza la ya mohosa cuestión de *clasicismo* y *romanticismo*». Dos décadas casi después, aceraba su postura: «España, al aceptar a los Borbones en Felipe V, se sometió a todas las influencias de Francia, entre las cuales le fue también impuesta la de la poesía»; de ese modo, los españoles, «en vez de imitar a los excelentes maestros de la Grecia», imitaron a los franceses que, a su vez —sigue explayando con gracejo Zorrilla—, habían imitado a los latinos, quienes habían por su parte imitado a los griegos: «Resultó, pues, que la literatura española de aquel tiempo, como imitación de la imitación francesa, carecía de la pureza y perfección áticas de la griega», de la grandeza «de la latina y de la elegancia cortesana característica de la francesa».

Puede parecer, a continuación, que se contradice: «Desde Zamora, rayana de Lusitania, hasta Gerona, fronteriza en las Galias, hay sembrados más secretos históricos y arquitectónicos, más misterios legendarios, más tesoros tradicionales, más poesía y más gloria que en la olímpica Grecia y en la Roma capitolina». Pero no hay contradicción, que esos olímpicos y capitolinos modelos no están mirando en su frase casticistamente a las dos culturas clásicas, sino a un chovinista *bon goût* que, con imperio, imponía el patrón francés. Admira el vallisoletano a Francia, pero quiere picar espuelas a una creatividad con sonoras señas de identidad nacional española, si bien trasparecen en ellas —como se nota en alguna obra que le editarán Montaner y Simón— interpelantes ecos federativos. Zorrilla insiste en la rentabilidad del *talento* desde una adecuada *protección* «a las artes y a las letras[, pues el] talento es una palanca de la cual todos los gobiernos tienen necesidad». No se corta: la «extensión de [la cultura] ha aumentado naturalmente la dignidad [y] ha coartado los abusos de los gobiernos despóticos, que no pueden ya gobernar a los pueblos por su capricho, como manadas de ovejas, sino por la razón y la justicia como a masas inteligentes, capaces de oponer la razón al abuso y la resistencia, a la injusticia; de modo que los gobiernos han ganado en decoro lo que los pueblos han avanzado en dignidad y en conocimientos de sus derechos políticos y sociales».

Referida a la producción del *trabajo de ingenio*, Zorrilla esgrime una lucidez que pasma en una época, hoy mismo, en la que esa tarea ha ido siendo detraída del «capital universal de la sociedad [y ya no] es estimada por la utilidad general que reporta al capital común, aumentando sus intereses: así que [de nuevo necesita] el talento humillarse para ser protegido [y] los gobiernos humillar a los literatos con una protección otorgada con desdén y como de limosna». Al final, «el trabajo de ingenio es como la túnica de Cristo, de la cual todo el mundo tiene derecho a hacer mangas y capirotes». Zorrilla no pierde la ocasión para mostrar cuál «es la posición actual de los literatos y la consideración de que goza hoy la literatura en los países civilizados bajo la protección, no del favor personal de los reyes o de los grandes, como en otro tiempo, sino de las leyes amparadoras de la propiedad literaria y a la sombra de unas instituciones» modernas. Subraya él que, «hace treinta años creían nuestros padres que liberalismo y libertinaje eran una misma cosa, y el nombre de *Constitución* era el Coco de sus imaginaciones». Pide que «volvamos los ojos a nuestra España, que tiene la fama de dejar morir a sus ingenios en la misma miseria, como a Cervantes, o en el ostracismo, como a Goya y Moratín». En España, recuerda apesadumbrado Zorrilla, «no tiene nunca importancia más que el que se la da [y] no hay antecedentes de que la conciencia y la vergüenza hayan hecho prosperar a nadie en nuestro país».

Dejando el ayer, detecta las vivas causas de que no se produzcan nuevos valores literarios y las enumera; la que hiere sus carnes, «la empleomanía»; las que hielan su alma, «el interés comercial» y la *codicia* del empresario, que llevan al alimón a exigir «de los gobiernos la promulgación de leyes» que se aplican luego deficientemente. Junto a ese lastre cultural, recalca Zorrilla la imperfección de «un método exclusivo de



Coronación del ilustre poeta D. José Zorrilla, en el palacio de Carlos V, en La Alhambra (1889).

enseñanza» y critica que «reformar nuestros sistemas [requiere] lo menos tres generaciones [y, aquí, hay más] disensiones y luchas de partido —por divergencia de opiniones, guerras de intereses parciales y cuestiones de forma— que lucha de principios fundamentales y que regeneración». Para su tiempo, Zorrilla creía en el modelo educativo de «Francia, que es el país más culto del mundo actual» y que «adora a Lamartine y a Béranger». Desde que, muy joven, congenió con el político progresista Olózaga, tiene Zorrilla en mente al revolucionario poeta del que el proyecto populista de Lucien Bonaparte hizo su herramienta para abatir la monarquía; a su vez, de Lamartine, primer romántico de Francia, miembro del gobierno provisional en 1848 y promotor de una literatura popular, aplaudía su arraigo entre el pueblo francés, aunque de él «rechazaba con altivez la idea de una suscripción» fidelizadora. Un lector medio —no, por lo tanto, el que se perfiló al iniciar estas páginas— acaso ignore que Zorrilla hizo alguno de sus pinitos literarios «en un periódico que sólo duró dos meses, al cabo de los cuales dio la policía tras de sus redactores, con el objeto de encargarles de hacer un viaje a Filipinas por cuenta del Ministerio de la Gobernación».

En efecto, cuando aún no había cumplido Zorrilla veinte años, su «ambición era ser periodista»; medio siglo después, en precario, volvía a las columnas del *periodismo* en la empresa familiar de los Gasset y Ortega. Dos voces esas —'periodista' y 'periodismo'— que, salvo dato mejor, carecen de empleo documentado antes del que hace Zorrilla en 1879 para ordenar sus *recuerdos*, hacer *descargo de conciencia* y «contar con el pan cotidiano». Desde que entró «en uno de los periódicos mejor escritos» de Madrid en 1837 —con la esperanza, frustrada, de emocionar a su padre y cubriendo el puesto de Larra «que acaba de despedirse»—, siempre creyó Zorrilla que una fina hoja periódica puede herir muy dentro. Llegó incluso a fomentar una escritura que, aun siendo modesta, «sí tiene pretensiones literarias e influencia tal vez en las masas populares y merece que se le juzgue conforme a sus pretensiones». Visto que los «libros son aquí todavía muy caros y su adquisición no está al alcance» de todos, Zorrilla sugiere lanzar ese tipo de hoja volandera que «no demanda más protección que la de un cajista que, a hurtadillas, la compone». Con su pico al aire, no desdeña Zorrilla a los poetas callejeros, a los cuales ve como auténticos «Píndaros de mercado». Convencido de que la cultura penetra por cualquier hienda, el vallisoletano incita a que se impriman «librejos, vendidos a precios muy bajos, únicos que están al alcance de la gente pobre [y] cuya lectura pueda ser instructiva para la multitud»; aunque fuesen *tacos* o «calendarios» humildísimos *no más*.

Tras haber hecho Zorrilla esta «reseña clara, aunque breve, del estado» de la cuestión y repasado las plumas coetáneas —desde «la imparcialidad de un poeta [que] tiene por patria el universo y por hermanos a los hombres de todas las naciones»—, ha también señalado con rigor y sin rigidez ciertas deficiencias conceptuales y algunas señales intimidatorias. No se quedó en ellas empantanado y una vez tras otra se dio a rebuscar resquicios y fortalezas de la Cultura, que casi siempre acaba hallando y, desde luego, confirmando en la certera vena de lo popular. Por no traicionarla, Zorrilla ha sido martirizado reiteradamente por cuantos confunden los endebles espantajos inconfesables que les asustan a ellos «en esta sociedad positivista y calculadora para la cual nos toca escribir» con los soberbios fantasmas íntimos del vallisoletano. Actos, fiestas y algazara por unas justas fechas vallisoletanas: 1817–2017. Una ocasión, dos veces centenaria, para mostrar la ciudad a España entera y al mundo que el 'zorrillismo estético' es mucho más que un tenorio de salón y que la paleta con más amor filial a Valladolid llevaba ya mezclados todos los colores de un siglo en flor aún. «Del poeta es la misión». Con certeza, un espectador sin prevenciones y hasta aquel —con pleonasmo a su medida— agudo lector del comienzo sabrán ver en la tela restaurada del vallisoletano esas luces suyas que, esperpentizando todo por sorpresa, vinieron a revitalizar un decaído *modo de ser*. No le falta razón a Zorrilla: «Todo en España ha sido siempre así, inconsciente, inesperado, fenomenal, casi absurdo». Habló él por todos y ahora, para no quedar atrás, nos cae en suerte recordar voz y seso de José Zorrilla, que nos aviva y despierta.

MÁS ALLÁ DEL MITO: determinismo y humanidad de *Don Juan**

Eva Álvarez Ramos
Universidad de Valladolid

Don Juan me interesa, no ya como ejemplar de una variedad de la fauna amorosa sino, más que todas, por su prestigio de mito; por haber sido manantial de tantas creaciones literarias; por el mismo equívoco espejismo de su personalidad; porque los donjuanes que la vida o mi profesión trajeron hasta mí eran personas excelentes, de una vanidad teatral y agradable cuando hablaban de sus aventuras y, para todo lo demás, amigos impecables y de singular cordialidad. Don Juan era el símbolo del conquistador de mujeres. A mi entender; un símbolo falso, como otros muchos símbolos. Pero sea falso o verdadero, ha representado una realidad: todo un juego teatral. Aventurero y romántico que suponía la seducción de la mujer.

Gregorio Marañón, *Don Juan: Ensayos sobre el origen de su leyenda*[1]

Cuando el 28 de marzo de 1844 el público del madrileño Teatro de la Cruz asiste a la primera representación de *Don Juan Tenorio*, ninguno sabía que se encontraban ante la obra teatral que más veces se representaría en España. Nadie era consciente de que conocerían por vez primera al mito que, por antonomasia, reflejaría la idiosincrasia del hombre español. Afirma Del Río, que Don Juan Tenorio ha llegado a ser, sin disputa, la creación de la literatura castellana más conocida en el mundo de habla española[2], y cuyo influjo tan afamado le ha permitido superar las barreras geográficas y culturales para hacerse un hueco en todas las literaturas europeas: autores como Lord Byron, E.T.A. Hoffmann, Mozart, Max Frisch o Moliere escribieron sus propias versiones de *Don Juan*[3].

Placa del Ayuntamiento de Madrid recordando la ubicación del desaparecido Teatro de la Cruz sito en la confluencia de la calle de la Cruz y Espoz y Mina.

En las letras españolas, amén de los clásicos de Tirso de Molina, Zamora o Espronceda, cabe destacar la trascendencia que ha cobrado en autores del primer tercio del siglo XX, no solo en manifestaciones literarias, sino también en multitud de trabajos críticos y exégesis[4].

Deberíamos cuestionarnos ahora, por qué fue don Juan y no Celestina o Lázaro de Tormes, o quizá Segismundo, el mito español más ampliamente difundido en la literatura española, y también, sería interesante discernir por qué fue precisamente el de Zorrilla y no el de Tirso de Molina, o el de Zamora, o el don Félix de Montemar de Espronceda, el que adquirió la categoría de mito.

Para asentar el nacimiento de este personaje y de la ideología que subyace del mismo hay que hacer una

* Este texto es una brevísima adaptación de Álvarez Ramos, E. «Hacia una nueva (re)visión del mito de don Juan: análisis y valoraciones», *Actas del XLI Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español. 125 años del nacimiento de Picasso en Málaga*, Málaga, 2007, págs. 363-375.

1 Marañón, Gregorio, *Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda*, Madrid, Espasa Calpe, 1967, pág. 68.

2 Prampolini, Giacomo, *Historia universal de la literatura,* tomo IX, Buenos Aires, UTEHA, 1956.

3 Byron, George Gordon, *Don Juan,* Madrid, Cátedra, 1994. Moliere, *Don Juan o el festín de piedra,* Madrid, Alianza, 1992. Hoffmann, E.T.A., *Fantasía a la manera de Callot*, Madrid, Anaya, 1986. Frisch, Max, *Don Juan o el amor a la geometría*, Madrid, Cátedra, 2012.

4 Dámaso Chicharro en su prólogo al *Don Juan de Mañara* de los hermanos Machado enumera una gran cantidad de obras con sus correspondientes autores pertenecientes a este período literario y que versan sobre el mito. Vid. Machado, Manuel y Antonio, *Desdichas de la fortuna y Juan de Mañara,* ed. de Dámaso Chicharro Chamorro, Madrid. Espasa-Calpe, 1991, págs. 11-64.

DON JUAN TENORIO.

Drama

RELIGIOSO-FANTÁSTICO

EN DOS PARTES.

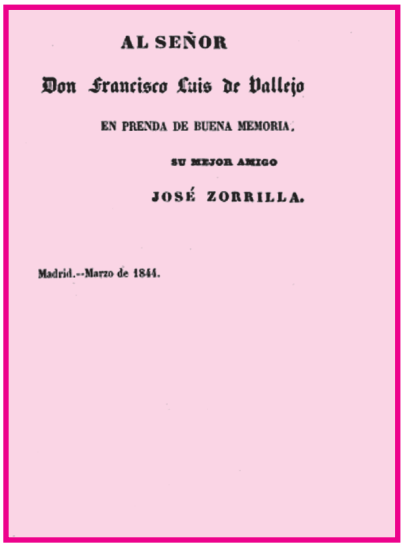
Por Don José Zorrilla.

M. D.

MADRID.

IMPRENTA DE REPULLÉS.

Marzo de 1844.



AL SEÑOR

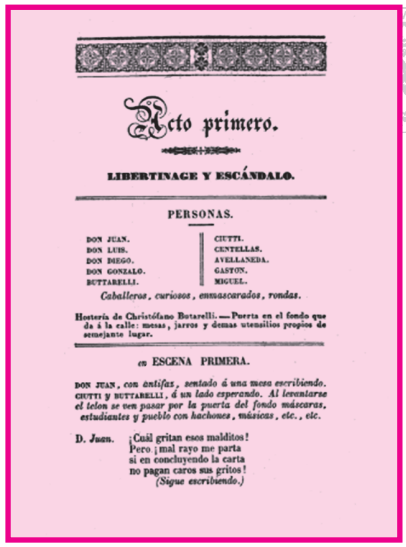
Don Francisco Luis de Vallejo

EN PRENDA DE BUENA MEMORIA,

SU MEJOR AMIGO

JOSÉ ZORRILLA.

Madrid.--Marzo de 1844.



Acto primero.

LIBERTINAGE Y ESCÁNDALO.

PERSONAS.

DON JUAN.	CIUTTI.
DON LUIS.	CENTELLAS.
DON DIEGO.	AVELLANEDA.
DON GONZALO.	GASTON.
BUTTARELLI.	MIGUEL.

Caballeros, curiosos, enmascarados, rondas.

Hostería de Christófano Butarelli. — Puerta en el fondo que da á la calle: mesas, jarros y demas utensilios propios de semejante lugar.

en ESCENA PRIMERA.

DON JUAN, *con antifas, sentado á una mesa escribiendo.* CIUTTI y BUTTARELLI, *á un lado esperando. Al levantarse el telon se ven pasar por la puerta del fondo máscaras, estudiantes y pueblo con hachones, músicos, etc., etc.*

D. Juan. ¡Cuál gritan esos malditos!
Pero ¡mal rayo me parta
si en conchuyendo la carta
no pagan caros sus gritos!
(Sigue escribiendo.)

Portada y primeras páginas de la edición de Don Juan Tenorio de marzo 1844, imprenta Repullés.

pequeña, pero importante y necesaria diferenciación. Hemos de distinguir entre el don Juan humano, prototipo de un comportamiento, de una actitud, y el don Juan mito o creación literaria. El primero naturalmente no puede ser circunscrito a ninguna región geográfica, es un ser universal. Respecto al segundo, la concepción literaria pertenece innegable y legítimamente a España[5]. Sacado de las mismas entrañas de la típica vida española del barroco, irrumpe por primera vez en la literatura de la famosa pluma de Tirso de Molina, en la conocida pieza teatral *El Burlador de Sevilla* o *Convidado de piedra*.

No es un hecho baladí que sea precisamente el periodo barroco el tiempo en el que se gesta la figura de este ente humano y literario, pues la literatura y sus tipos siempre son producto de una necesidad estética, de un gusto social y de un reflejo inequívoco de la sociedad del momento. En España durante el período barroco se conjugan los valores que pueden considerarse el germen de la historia de don Juan: amor, muerte y religión. El sentimiento y aún el presentimiento de la muerte están, por otra parte, profundamente enraizadas en el alma española, cabe destacar la presencia constante de tópicos no solo literarios, sino también artísticos como *Memento Mori*, *Tempus fugit* o *Vanitas Vanitatum*. Se ha dicho con acierto que nada hay más español que ese gustar de pregustar la muerte[6]; idea íntimamente relacionada con la necesidad de la supervivencia del alma; el sentido y la vocación religiosas, no –por otra parte– menos españoles. España, asimismo, es el lugar de la vehemencia mística y la reclusión asceta, rebosantes ambas de una sexualidad aprisionada[7]. No pudo encontrar don Juan mejor campo de cultivo que el español para desarrollar y asentar las bases de este mito universal.

Las primigenias interpretaciones de este personaje se deleitan en mostrar a un hombre cercano al animal, burdo de comportamiento y burlador impío. No existe nada ni nadie que pueda frenar al monstruo nada humano, ni ética ni moral. Con el paso del tiempo la leyenda española gana en caballería y gallardía, sin obviar el elemento de la conquista. La Ilustración muestra a un don Juan más calculador y más refinado, rayando muchas veces, el cinismo, tal es el caso del *Don Juan* (*Dom Juan ou le Festin de Pierre*), de Moliere. Con la llegada del Romanticismo, la meditación se apodera de nuestro héroe, y estamos ahora frente al pensamiento; pierde dinamismo, pero gana en filosófico, siempre en busca de lo irreal y lejano. Los donjuanes posteriores se caracterizan por su fuerte intelectualismo[8].

Don Juan Tenorio[9] es un personaje seguro de sí mismo, burlador donde los haya, atractivo, rico, caballeroso, cauto y dominado por los sentidos:

> …pues por doquiera que voy
> va el escándalo conmigo (pág. 27)
>
> …yo gallardo y calavera (pág. 29)
>
> Búsquenle los reñidores;
> cérquenle los jugadores;
> quien se precie que le ataje,
> a ver si hay quien le aventaje
> en juego, en lid o en amores (págs. 29-30)
>
> En su valor
> no ha echado el miedo semilla. (pág. 110)
>
> ¿Duda en mi valor ponerme,
> cuando hombre soy para hacerme
> platos de sus calaveras?
> Yo a nada tengo pavor: (pág. 124)

[5] Gutiérrez Villasante, Luis, *El laberinto de don Juan y otros ensayos,* Madrid. Fénix. 1951, págs. 14-15.
[6] Ibídem, pág. 15.
[7] Ibídem.
[8] Tal es el caso de los salidos de la pluma de Azorín, los hermanos Machado o Unamuno. Vid. Machado, Manuel y Antonio, *Desdichas de la fortuna y Juan de Mañara, op. cit;* Martínez Ruiz, José, *Don Juan,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2002; Unamuno, Miguel de, *El otro; El hermano Juan*, Barcelona, Espasa Libros, 1992.
[9] Todas las referencias a la obra se harán siguiendo la edición de Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio. El puñal del godo*, Madrid, Colección Austral. Espasa-Calpe, 1982.

En el modelo zorrillesco la valentía y la audacia van íntimamente unidas al elemento religioso, heredero directo del personaje moliniano. El paganismo de don Juan entronca con su ateísmo. Su psicología le hace ser un hombre fuertemente desarraigado de cualquier creencia en otra vida después de la muerte, en un Dios superior o en cualquier otro elemento o signo religioso. Sus dogmas de fe nada tienen que ver con la iglesia: don Juan solo cree en sí mismo y en la palabra dada, pero la religiosidad no es un rasgo caracterizador de nuestro personaje. Paradójicamente, Dios, Fe y vida después de la muerte son piezas claves en la articulación argumental del conquistador por antonomasia.

Si hay más mundo que el de aquí
Y otra vida, en que jamás,
A decir verdad, creí. (pág. 128)

Más yo que no creo que haya
Más gloria que esta mortal. (pág. 124)

Es precisamente este posicionamiento irreligioso lo que lo aproxima al demonio. Su comportamiento sacrílego y su total ausencia de fe, que le llevan a burlarse irreverentemente de los mayores dogmas católicos, le convierten en figura diabólica:

No; los hijos como tú
Son hijos de Satanás (pág. 38)

Ese hijo de Satanás (pág. 49)

No, no; es un hombre infernal (pág. 44)

Del diablo me amparo (pág. 130)

[…]Un Lucifer
dicen que era
el caballero don Juan Tenorio. (pág. 110)

La relación de don Juan con el demonio puede verse también en la presencia del fuego y las llamas, símbolo de la pasión amorosa y símil de su naturaleza infernal. Ciertamente, «ambos términos –amor e infierno– se asocian, pues el amor, el amor carnal, es […] pecado»[10]:

Tuvo un hijo este don Diego
peor mil veces que el fuego,
un aborto del abismo.
Un mozo sangriento y cruel,
que con tierra y cielo en guerra,
dicen que nada en la tierra
fue respetado por él.
Quimerista, seductor
y jugador con ventura,
no hubo para él segura
vida, ni hacienda, ni honor. (pág. 108)

De amor con ella en mi pecho
brotó una chispa ligera,
que han convertido en hoguera
tiempo y afición tenaz:
y esta llama que en mí mismo
se alimenta inextinguible,
cada día más terrible
va creciendo y más voraz (pág. 71)

Nacho Fresneda como Don Juan Tenorio en Vegueta, Las Palmas de Gran Canaria, 2010.

Otro de los rasgos inherentes a don Juan es la fama que le precede. Todo el mundo lo conoce y gusta de hablar de él. Sus hazañas son transmitidas de boca en boca, no hay nadie que no adore, que no admire o que no odie y que no tema a don Juan:

Buen lance, ¡viven los cielos!
Estas son los que dan fama (pág. 55)

¿Quién no lo conoce aquí? (pág. 43)

El mito es, además, un hombre influenciado y determinado por el tiempo. Don Juan siempre se ve obligado o se autoobliga (quizá por su condición mítica) a hacer algo en un período concreto. La obra teatral se articula ante diversos plazos que hay que cumplir:

Cierra el plazo, y es asunto
de perder, quien no esté a punto
de la primer campanada. (pág. 19)

porque el plazo va a expirar (pág. 143)

¡Quia! Ni esperanza:
el fin del plazo se avanza (pág. 15)

Ante todo, es un hombre cuya existencia está fuertemente limitada por el tiempo. Más si recordamos el origen barroco de la leyenda. Esta limitación le afecta de manera dual: por una parte, le hace vivir y disfrutar siguiendo la máxima renacentista del *Carpe Diem*: la vida es demasiado corta para andar perdiendo el tiempo en otros menesteres que no sean la burla y el escarnio, la conquista y las mujeres:

[10] Feal, Carlos, *El nombre de don Juan. Estructura de un mito literario*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins Publishing Company, 1984, pág. 12.

María Guerrero caracterizada como doña Inés retratada por Raimundo de Madrazo, 1981, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo del Prado.

El tiempo no malgastemos,
don Luis. […] (pág. 27)

Tiempo hay (pág. 54)

que aún queda el último grano
en el reló de mi vida (pág. 145)

Pero la trama del Tenorio se inicia como una cuenta atrás, un descenso hacia el final de don Juan. Hacia su muerte y su castigo, hacia su vida y su redención. Don Juan descubre su triste sino, averigua y reconoce la fugacidad de lo vivido, el paso inevitable del tiempo. El hecho fundamental es precisamente este, no el que don Juan viva momento a momento alejado del ayer y del mañana, la perspectiva del tiempo es aún menor, pues el mismo personaje, por su carácter de mito, ve reducido su espacio de acción a un tiempo muy concreto desde el principio de sus correrías; desde la famosa frase empleada por Tirso: «que no hay plazo que no llegue / ni deuda que no se pague»[11] y popularizada por Zamora, la vida de don Juan es un espacio cerrado a cualquier otra cosa que no sea el destino que le ha sido señalado.

¡Ah! ¡Y breves las horas son
del plazo que nos augura! (pág. 119)

Que numerados están
los días que has de vivir
y que tienes que morir
mañana mismo, don Juan (pág. 133)

¡Dios me da tan sólo un día!… (pág. 134)

porque mañana, don Juan,
nuestros cuerpos dormirán
en la misma sepultura. (pág. 135)

Entonces ¿quién es realmente don Juan Tenorio? Don Juan es ante todo un hombre al que la vida y el destino con su fuerte y obligado determinismo de mito le hacen ser como es. Don Juan no tiene alternativa posible, no puede escaparse del ciclo infinito de muerte, aventura y conquista. Don Juan es don Juan porque ha de serlo, porque se le ha encomendado esa labor. Aunque pudiera parecerlo, no es un hombre, a nuestro entender, feliz.

deja que el alma de un triste
llore un momento a tus pies (pág. 115)

En ti nada más pensó
y desde que huyó de aquí
desde que se fue de ti,
sólo en volver meditó.
Don Juan tan sólo esperó
de doña Inés su ventura,
y hoy, que en pos de su hermosura
vuelve el infeliz don Juan,
mira cuál será su afán (pág. 115)

Si hay algo que aglutina por entero a todos los donjuanes extraídos de las plumas nacionales e internacionales (no solo al de Zorrilla) es precisamente esa infelicidad y desgracia inherente al mito; tras la valentía y la desfachatez, tras el asalto y el engaño se encuentra latente una verdad oculta: la carga más pesada que todo hombre puede llevar a sus espaldas: no saber amar.

En el camino de la perdición, de la espada y la taberna, del engaño y el robo don Juan se encuentra con el amor, pero no de cualquier mujer, sino de una en especial. Una determinada que le muestra el significado de la palabra amar. Amar y ser amado al mismo tiempo, conceptos que no forman parte del diccionario donjuanesco. La mujer que don Juan busca y necesita, no es otra que la figura representante por antonomasia del ideal romántico, aquella que no puede tener, el ideal inalcanzable.

Algunos autores, entre ellos Gregorio Marañón, coinciden en señalar, que el mito desaparece, que el don Juan se extingue en el preciso momento en el que se enamora. Don Juan deja de ser don Juan, porque «ser un don Juan» representa, precisamente, lo contrario: «El hombre verdadero, en cuanto es un hombre maduro, deja de ser don Juan»[12]; «el amor del varón perfecto es estrictamente monogámico o reduce sus preferencias a un corte repertorio de mujeres, generalmente parecidas entre sí»[13]. No consideramos, sin embargo, válida esta afirmación pues lastraría hasta la saciedad el desarrollo psicológico del mito, convirtiendo a don Juan en un personaje plano y estéril. Es necesario reivindicar que es, justamente esa evolución personal de la leyenda, esa madurez del hombre la que le confieren humanidad y contribuyen a asentarlo también, junto con los elementos tratados con anterioridad (tiempo, valentía, antirreligiosidad…), dentro de su categoría de mito.

[11] Molina, Tirso de, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra,* ed. cit., pág. 129.
[12] Marañón, Gregorio, *Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda*, op. cit., pág. 73.
[13] Ibídem, págs. 75-76.

LA INSOLENTE FORTUNA DE MI SEVILLANO BALADRÓN

Pedro Ojeda Escudero
Profesor de la Universidad de Burgos

Es sabido que el estreno del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla en el madrileño teatro de la Cruz el 28 de marzo de 1844 no fue un éxito y que tardó en convertirse en la obra de repertorio obligado para su reposición cada mes de noviembre que luego fue. Cuando esto sucedió, durante los primeros días de ese mes la obra bastaba para llenar todos los teatros de verso año tras año. Desde la perspectiva actual resulta curioso pensar que el drama no gustara en sus primeras representaciones pero así ocurrió según relatan los testimonios. Quizá fuera por la precipitación en los ensayos o porque algunos actores estaban claramente fuera del papel.

Es sabido también que la relación de Zorrilla con su obra fue problemática y que todo ello lo plasmó en el capítulo XVIII, *Cuatro palabras sobre mi Don Juan Tenorio* de sus memorias, los *Recuerdos del tiempo viejo* publicados por entregas en *Los Lunes de El Imparcial* desde el 6 de octubre de 1879 y luego coleccionados con modificaciones en tres volúmenes (Barcelona, Imprenta de los Sucesores de Ramírez y C.ª, 1880). Encargada la obra como una refundición de *El burlador de Sevilla* que debía sustituir a la de Solís que se veía por aquel entonces la escribió, según su testimonio, en veinte días y sin conocer el resto de las obras que abordaban el personaje de Don Juan. Comenzó la redacción en una noche de insomnio a partir de la escena de los ovillejos del segundo acto, fiándose solo en su intuición de poeta y en su facilidad para versificar. Zorrilla viejo arremete contra el Zorrilla joven: dice de él que ni conocía el mundo ni el corazón humano, ni tenía los estudios literarios suficientes para abordar con éxito un proyecto de ese calibre.

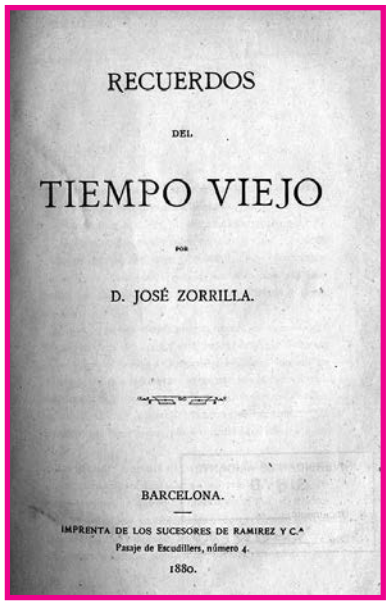
Desde mi punto de vista, los críticos han leído demasiado literalmente esas *Cuatro palabras*. No cabe duda de que en ellas se muestra como el primer y mayor crítico de una obra de éxito pero también que está ciertamente orgulloso de ella. Con el éxito y la popularidad que le acarrea, Zorrilla tiene una relación ambigua. Es muy consciente de que *Don Juan* le ha puesto para siempre en la historia de la literatura española. A los 64 años, que son los que tiene a la hora de redactar esas páginas, afirma que si tuviera que pedir limosna cuando no pueda ganarse el sustento con su trabajo, lo tendrá relativamente fácil porque no pasará delante de él un español que no los conozca a él o a su personaje: «D. Juan no me deja ni envejecer ni morir: D. 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 ya en ella morir en la miseria ni en el olvido: mi drama D. Juan Tenorio es al mismo tiempo mi título de nobleza y mi patente de pobre de solemnidad».

No debió ser fácil para Zorrilla convivir con el éxito de una obra que le reportó mucha popularidad pero no los ingresos económicos que daba a su propietario legal. Como sabemos, el poeta vendió los derechos del drama antes de la publicación de la ley que amparaba la propiedad intelectual de la obra artística y no pudo pleitear contra quien la poseía. Tuvo que contentarse con solicitar ayuda al Gobierno por su logro artístico ante la imposibilidad de ejercer los derechos de forma retroactiva. El Gobierno tenía el poder de otorgar estas ayudas a los artistas que hubieran contribuido a la cultura y el desarrollo del país y a sus familiares. No debió ser fácil tener que solicitar esta ayuda para el autor de una obra que daba mucho dinero cada año tanto por sus ediciones como por sus representaciones y que contribuía a sustentar por sí sola durante varios días a los miembros de las compañías de verso. De todo ello deja constancia en esta nota y en otros textos. Se conformó con lo que le dieron, pero, dado el éxito enorme de su obra, un vanidoso hubiera pretendido «ser ministro de Hacienda, gobernador de Cuba y tener estatuas en vida», mientras que él parece querer renunciar a esos honores: «Y si hay alguno que me envidia el ser autor del Don Juan, ¡ojalá pudiera yo traspasárselo para que

José Zorrilla dialoga con el ave fénix en un día nublado.

gozara en mi lugar las consecuencias de haberlo escrito!».

También son conocidos los defectos que Zorrilla señala en su obra: resulta amanerada en muchos momentos; fue escrita sin más plan previo que mantener la mujer burlada de Moreto y hacer de la hija del Comendador una novicia («para que hubiese escalamiento, profanación, sacrilegio y todas las demás puntadas de semejante zurcido»), de lo que se resiente sobre todo en situaciones mal planteadas como las famosas décimas que pronuncia don Juan declarando su amor a doña Inés; tiene errores de bulto en el manejo del tiempo: «no podía salir buena una obra tan mal pensada». Algunos de estos defectos son evidentes, varios disculpables por el mero hecho escénico pero otros solo conjeturables por las propias afirmaciones del autor.


RECUERDOS

DEL

TIEMPO VIEJO

POR

D. JOSÉ ZORRILLA.

BARCELONA.

IMPRENTA DE LOS SUCESORES DE RAMIREZ Y C.ª
Pasaje de Escudillers, número 4.
1880.

Sin embargo, los que toman las palabras de Zorrilla para atacar su *Don Juan* quizá muestran más que a ellos no les gusta que la opinión del propio dramaturgo. Hay, al menos, tres cosas de las que este se muestra orgulloso. La primera, sobre todas ellas, del carácter de su doña Inés, el verdadero poder trasformador de la leyenda que convertirá la obra en la culminación y en la superación del romanticismo escénico tal y como se había dado hasta ese momento en los dramas anteriores de este género. Por ella, don Juan deja de ser don Juan. Usando las palabras del propio autor, se pasa de una obra pagana a otra católica. En segundo lugar, Zorrilla no deja de estar orgulloso por haber escrito una obra que los españoles habían tomado como definitoria de su carácter nacional. Las redondillas que escribiera para el beneficio que le dio con el drama Ducazcal en el teatro Español el año 1878 comienzan afirmando el pleno vigor de la obra treinta años después frente al envejecimiento del autor propio de la edad y terminan con esa afirmación del carácter nacional de la obra:

Y si en el pueblo le hallé
Y en español le escribí,
y su autor el pueblo fue…
¿por qué me aplaudís a mí?

En tercer lugar, se muestra orgulloso del poderoso engranaje teatral que había construido y que Zorrilla deja asentado en una frase lapidaria que suele pasar desapercibida porque estas líneas se leen con el cierto morbo de que no hay obra de éxito del teatro mundial que haya sido más atacada por su propio autor que esta: «mi *Don Juan*, tal como está, tiene condiciones para merecer el favor de que goza». No hay mejor alabanza a la obra. Por muchos defectos puntuales que se le señalen, el engranaje es perfecto y funciona casi en cualquier condición. Casi, decimos, porque entre fórmulas protocolarias de respeto a los actores que han encarnado los diferentes personajes, indica que esta es la mayor causa de los males que observa en las representaciones de su drama. Con humildad más o menos fingida llega a afirmar que la culpa es de él, del autor, por propiciar que puedan darse esos desmanes con los defectos de la obra, pero ahí están sus afirmaciones. Lo que no le gusta a Zorrilla y no se cansa en señalar es la forma en la que se ha representado su obra, el comportamiento de unos actores españoles que buscan el efectismo, el aplauso fácil del vulgo y una actuación «a gritos y sombrerazos».

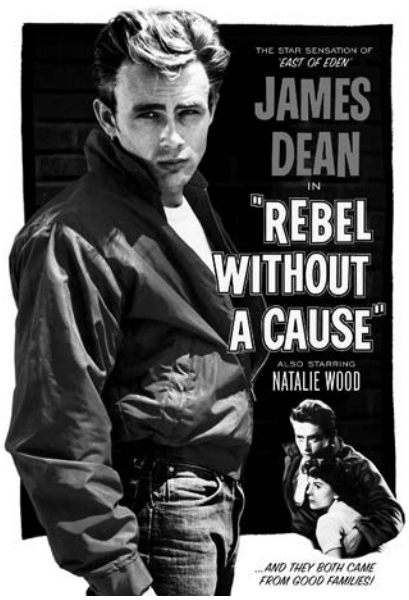
Todo lo que veía y, sobre todo, el afán por recuperar de alguna manera una obra que daba tanto dinero cuando él lo necesitaba, le habían llevado a la idea de refundirla para zarzuela. Combatir contra su don Juan, nada menos. Esto le llevó a reescribir su texto y convertirlo en una zarzuela, estrenada en el teatro de la Zarzuela de Madrid el día 31 de octubre de 1877, con música del maestro don Nicolás Manent (el 6 de octubre del pasado año 2016 se ha estrenado en el teatro de la Luz Philips Gran Vía de Madrid un musical, *Don Juan Tenorio. A sangre y fuego*, «al más grande estilo de Broadway», según la publicidad, y algunos críticos sin estudios, siguiendo la nota de prensa de la compañía, han dado por hecho que era la primera versión con música de la obra). En la nota que acompaña a la edición de la obra –muy próxima en su redacción a las *Cuatro palabras*–, Zorrilla aclara las razones que le han llevado a volver a su *Don Juan*. La primera es que ni este popular género lírico puede competir en noviembre con el drama que llena los teatros de un público que aplaude «los desatinos y absurdos que hace treinta años acumulé en esta mi famosa elucubración, a la cual bauticé con el título de drama religioso-fantástico», con lo que la zarzuela, como género, «se ve abandonada en esta época, falta de defensa contra la insolente fortuna de mi sevillano baladrón». La segunda es que él se considera con más derecho que nadie a tirar la primera piedra contra su drama, provocándole el «primer chichón». Se muestra satisfecho Zorrilla del estreno y de la ejecución y en sus palabras alabando a los artistas indica los males verdaderos del drama cuando no se ejecuta bien, cuando no se dice el verso con propiedad y mesura, no se distorsionan personajes como el de Brígida o se hace que los fantasmas del cementerio salgan a escena «haciendo un ¡bu!, ¡bu! que no espanta ni a los chiquillos» y hace que la obra se tome a broma. Está contento Zorrilla de ver su *Don Juan* bien tratado y no como «se acostumbra a ver por esos teatros de Dios, en donde se trata ya a mi *Don Juan* como de casa, sin respeto de dueño ella, sin cepillarle la ropa ni aderezarle los aposentos».

Es difícil convivir con una obra de éxito que da dinero a todos menos al propio autor, que debe conformarse con la popularidad. Lo fue, sin duda, para Zorrilla.

REBELDES CON CAUSA:
una (re)visión de los ideales románticos

Inés Praga Terente
Catedrática de Filología Inglesa. Universidad de Burgos

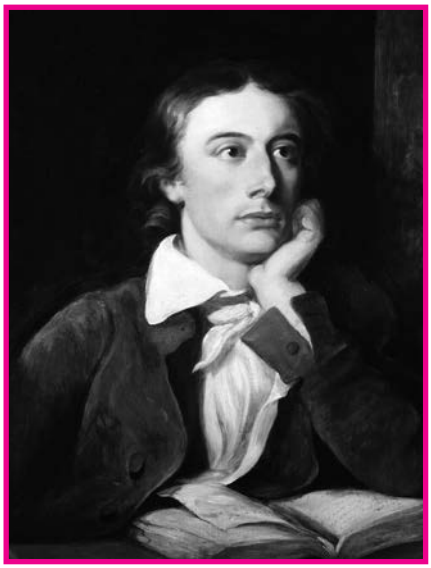
La imagen de la rebeldía juvenil como un fenómeno social y cultural apareció en los años cincuenta del siglo pasado y tuvo como epicentro la sociedad anglófona de ambos lados del Atlántico. En Inglaterra el detonante fue el movimiento literario de los *jóvenes airados* con el estreno del drama de John Osborne *Recordando con ira* (1956). Un año antes se había estrenado en Estados Unidos *Rebelde sin Causa* y, tanto la película como su protagonista, James Dean, se convirtieron en objeto de culto y en el icono por excelencia para millones de jóvenes. En ambos casos se canonizaba un nuevo tipo de héroe, o más bien de antihéroe: el del joven que, sin causa probada, rechazaba los valores establecidos y hacía de la rebeldía un ideario y una bandera. A partir de entonces la juventud cambió para siempre de atuendo, hábitos y actitud y conquistó un discurso propio, además de unas señas de identidad y un territorio claramente diferenciado de las generaciones anteriores. No hay duda de que confluyeron muchos factores –el cine, el rock, el movimiento *beatnik* entre otros– para que aquella generación acuñara un lema que encierra toda una filosofía de vida: *vive deprisa, muere joven y deja un hermoso cadáver,* erróneamente atribuido a James Dean. En realidad la frase ya la había pronunciado algunos años antes el protagonista de la película *Llama a cualquier puerta* (1949).



Cabe recordar que la exaltación del tiempo presente y del hedonismo vital cuentan con una larga tradición que se remonta a la literatura clásica, como el *carpe diem* horaciano o el *collige, virgo, rosas* de Ausonio. Pero los jóvenes de los 50 mostraban sobre todo una ausencia de *causa*, esa amplia gama de motivaciones religiosas, amorosas, artísticas o patrióticas que durante siglos hicieron a la juventud abrazar la rebeldía e incluso la muerte. Baste invocar la máxima horaciana, «dulce et decorum est pro patria mori», tan lejana de los nuevos rebeldes con su chupa de cuero, su cigarrillo ladeado y su eterna indolencia.

En la literatura inglesa, parcela del presente estudio, existe una fértil tradición de escritura y rebeldía que alcanzó una de sus cimas en los poetas románticos y en la enorme influencia que ejercieron. Porque este movimiento deslumbrante que comienza con William Blake, se asienta con Wordsworth y Coleridge y alcanza el Parnaso con Keats, Shelley y Byron, nos legó un credo poético y existencial que inspiró a muchas generaciones venideras. Los tres últimos cumplieron al pie de la letra el guión de vivir deprisa, morir joven y dejar un cadáver hermoso: Keats se extinguió a los 26 años bajo el cielo de Roma tras largo tiempo de cruel enfermedad; Shelley murió ahogado a los 30; y Byron estaba luchando en Grecia cuando unas fiebres acabaron con él a los 36 años. Tres vidas truncadas que la leyenda se encargó de abrillantar para que pronto alcanzaran la categoría de mito, sobre todo en el caso de Byron. Morir joven era habitual en aquel tiempo, como lo prueban las cartas de Byron y Keats que registran con dolor, pero con naturalidad, la muerte de muchos amigos. Y poseer una obra excelsa antes de cumplir los 30 tampoco parecía causar asombro ni se menciona en sus escritos como un logro. Solo nombran la juventud los que la han perdido porque llegaron a longevos, como Wordsworth, que añora su espíritu rebelde olvidado a lo largo de los años. *Ser joven era celestial*, declara solemnemente en *El Preludio.*

El credo romántico inglés se nutre de ideales estéticos, literarios y políticos y exalta el placer y la transgresión como principios vitales que cada poeta hace suyos. Así, William Blake sacraliza el poder de la imaginación *la agencia divina en el hombre*, según sus palabras;



John Keats, por William Hilton. Percy Bysshe Shelley, por Alfred Clint y Lord Byron por Thomas Phillips.

Wordsworth se declarará adorador de la naturaleza y buscará la emoción en *el flujo espontáneo de sentimientos poderosos*; Coleridge aspira al arrebato de la creatividad con la ayuda de alucinógenos y con *una deliberada suspensión de la incredulidad*, lo que le transportaría a mundos delirantes y oníricos; Keats se entrega al éxtasis sensorial de la belleza, llegando a afirmar que *la belleza es verdad y la verdad es belleza;* y Shelley, el más radical de los románticos, constata su fe en el poder transformador de la poesía, *que nos redime de la decadencia de nuestro carácter divino,* y en el papel excelso de los poetas.

Se ha afirmado con frecuencia que la muerte en plena juventud era una tentación para el espíritu romántico. En su *Oda al ruiseñor* Keats declara sentirse /*muchas veces / medio enamorado de la muerte apacible*/ y después de oír el canto sublime del ruiseñor afirma que /*ahora más que nunca me parece rico morir*/… *en este éxtasis*/. Pero en ningún caso se llega a algunos extremos del esteticismo de finales del XIX. Baste como ejemplo *Axël,* poema dramático de Auguste Villiers de L'Isle-Adam publicado en 1890, que presenta la renuncia a vivir de los jóvenes protagonistas por temor a que la realidad no esté a la altura del ideal y así poder escapar de la inevitable desilusión de lo cotidiano. Axel rechaza la vida en una frase que se hizo célebre y que era la favorita del poeta irlandés William Butler Yeats: *En cuanto a vivir, nuestros criados lo harán por nosotros.*

Pero los poetas románticos viven por una o muchas causas y sueñan con una humanidad liberada de la opresión política, económica y religiosa. En busca de la nueva Jerusalem que invocaba William Blake exploran nuevos escenarios y nuevos conflictos: la revolución francesa, España, Italia, Grecia. Este último país nos dejará el cadáver más hermoso de la literatura inglesa con lord Byron luchando por la independencia contra los turcos. Sin embargo, resulta paradójico que sea Lord Byron el poeta que pasó a la posteridad como la viva imagen del romanticismo. Su obra está anclada sobre todo en el espíritu del siglo XVIII y sin duda lo más romántico es su propia vida: origen aristocrático, inmenso atractivo y carisma, innumerables aventuras amorosas, la muerte en suelo ajeno luchando por la libertad… Byron personifica distintos personajes, todos ellos de hondo calado en el imaginario literario colectivo como el exiliado voluntario, el escritor comprometido, el amante turbulento, el seductor irresistible o la querencia del viajero por el Sur. Pero sobre todo encarna la figura del *poeta soldado* que vive deprisa, muere

«Muero joven como los que son amados de los dioses» Byron.

Una pira en la playa como los antiguos emperadores romanos en el extraño funeral de Shelley.

El poeta Rupert Brooke.

joven y deja un hermoso cadáver después de la batalla, una imagen que se repetirá a lo largo del siglo xx.

Si visitamos *The Poet´s Corner* en Westminster Abbey veremos que hay una lápida de mármol en recuerdo de 16 escritores que murieron durante la primera guerra mundial con una curiosa inscripción sobre ella: *Mi tema es la guerra y la compasión por la guerra. La poesía está en la compasión*. La frase pertenece a Wilfred Owen, una de las plumas más brillantes del siglo xx y el mejor representante de la denominada poesía desde la trinchera. Owen combatió y murió en el frente a la edad de 25 años, clamando en contra de la carnicería bélica en poemas como su célebre *Himno a una juventud condenada*. Sus primeros versos borran ya cualquier halo heroico en la contienda: *¿ Qué toque de difuntos para los que van a morir como ganado? / Solo la ira monstruosa de las armas/*. Su aullido antibelicista alcanzará la cima en *Dulce et decorum est,* una reescritura del lema horaciano que presenta la guerra como *la gran mentira* que el propio Owen vivió en cuerpo y alma. Declarado heredero de Keats y Shelley, aunque solo publicó cinco poemas en vida, tras su muerte pasó a engrosar la leyenda byroniana del poeta caído en la batalla, aunque muy probablemente sea Rupert Brooke el rebelde con causa más celebrado de este período. No hay duda de que este poseía todos los atributos que exigía la leyenda: «el hombre más guapo de Gran Bretaña» según Yeats y admirado por el grupo de Bloomsbury, sobre todo por Virginia Woolf, era un espíritu aventurero que viajó extensamente por Europa y los mares del Sur antes de morir en la isla griega de Skyros a sus 27 años. No falleció en combate, aunque se encontraba en una expedición militar, sino a causa de una septicemia, siendo enterrado bajo un olivo en la propia isla, bajo el mismo cielo que vio morir a Byron. Pero la actitud de Brooke ante la Gran Guerra dista mucho del antibelicismo de Owen y de los miembros del grupo de Bloomsbury que tanto le admiraban. Su poema *El Soldado* ha pasado a la historia tras ser leído desde el púlpito de la catedral de San Pablo durante el servicio religioso de 1915, como arenga a las tropas que se disponían a partir. La glorificación de la guerra es el eje de un poema que rezuma patriotismo, orgullo nacional y sentimiento imperial, como se observa en sus versos iniciales: *Si yo muriera/ piensa de mí solo esto, / que hay una esquina en un campo extranjero/ que siempre será Inglaterra.* Brooke no llegó a conocer la trinchera aunque en sus cartas confiesa su repugnancia por el conflicto. Sin embargo puso su verso excelso al servicio de la gloria de Inglaterra, que hizo de él una especie de héroe nacional. En su muerte incluso Winston Churchill le dedicó un breve obituario en *The Times,* demostrando así que a veces la leyenda y la historia pugnan por rescatar un personaje para la posteridad. En cualquier caso, la Gran Guerra dejó tras de sí una herencia poética deslumbrante además de muchísimos cadáveres jóvenes, algo que se repetiría en la guerra civil española.

Soldados británicos buscan republicanos en los trenes de la línea de Kerry.

Los años treinta conocieron en Gran Bretaña un gran florecimiento de intelectuales de izquierdas que vieron en España una Arcadia amenazada por el fascismo. La guerra civil pareció llenar la nostalgia de la lucha por unos ideales, a pesar de la diversidad de opiniones al respecto. Churchill calificó a los brigadistas como *turistas armados,* en tanto que el poeta Ezra Pound definió España como *un lujo emocional para diletantes con la cabeza llena de serrín*. Pero la élite intelectual británica se comprometió con nuestra causa y luchó en nuestro suelo, dejando títulos tan importantes

El club de los 27.

como *Homenaje a Cataluña* de Orwell o *Spain 1937* de W. H. Auden.

Cabe recordar que no todos los que vinieron al *país donde lucía el sol* eran nombres consagrados. Además de atraer a muchos desempleados, la guerra civil actuó de catarsis o simplemente de huida para aventureros o jóvenes con problemas cuyo *martirio* rentabilizó el Partido Comunista Británico. Tal fue el caso de John Cornford, militante comunista y activo propagandista que luchó en el frente de Aragón y murió cerca de Córdoba a los 21 años, poco después de su llegada a España. Si hay unos versos que desmitifiquen la belleza de un cadáver son los que inician su poema *Carta desde Aragón*: *Dimos tierra a Ruiz en un ataúd de pino/ pero la mortaja era tan pequeña que los recién lavados pies/ sobresalían./ El hedor del cuerpo atravesaba los tablones de pino cepillado/ y algunos, para llevarlo, cubrieron sus caras con pañuelos./ Fue una muerte vulgar/*. Cornford intercambió con su novia Margot Heinemann, también brigadista y escritora, diversos poemas y cartas donde revela la solidez de su compromiso político y su desgarro emocional al conocer la guerra cara a cara. Pero tampoco oculta los sueños de liberación personal que le trajeron a España, huyendo de una Inglaterra que le resultaba agobiante y opresiva. Resulta curioso que el valor de su militancia fuera cuestionado por George Orwell, que calificaba este perfil de brigadista como *a public school soldier,* es decir, un soldado de escuela privada, de familia acomodada y vida fácil, como si el estatus social fuera un impedimento para la sinceridad de sus ideas. Tal definición encaja perfectamente en la figura de otro joven poeta de la guerra civil, Julian Bell, que cayó en Brunete conduciendo una ambulancia a los 29 años, un mes después de su llegada a España. Descendiente de uno de los linajes intelectuales más refinados de Inglaterra, era hijo de Vanessa y Clive Bell y sobrino de Virginia Woolf, que lloró su muerte amargamente. Julian Bell también era un joven hermoso con cierto hastío vital, viajero desasosegado (había regresado de China cuando vino a España, después de varios escándalos) y al mismo tiempo atento al *prestigio que podía dar la guerra en el futuro, no solo como escritor sino también en la política*, aunque la muerte le cercenó ambas aspiraciones.

Estos y otros muchos testimonios podrían ofrecerse acerca de la variedad y la veracidad de la causa que movió a tantos jóvenes a la rebeldía y/o a la lucha. Porque hubo un tiempo en que estas dos palabras eran trágicos sinónimos en la vida de un joven y marcaban su destino. Hoy sabemos que nunca fue dulce y hermoso morir por la patria ni por ninguna otra causa, aunque sigue vivo el mito de la muerte en plena juventud. Pero el poder transformador del mundo que Shelley atribuía a la poesía está hoy en manos de la música, el lenguaje de la juventud por excelencia. Ha cambiado el código de expresión de la rebeldía pero esta sigue manifestándose en gestos y actitudes colectivas que no parecen obedecer a causa alguna. Y, dolorosamente, sigue aumentando el panteón de los que eligen vivir deprisa, morir jóvenes y dejar un cadáver hermoso. Baste con citar el *club de los 27,* llamado así por ser la edad en que murieron ídolos musicales tan significados como Brian Jones, Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain o, más recientemente, Amy Winehouse. La muerte temprana y trágica, generalmente por abuso de alcohol y drogas, sigue abriendo la puerta de la inmortalidad y la leyenda, como lo prueban los millones de seguidores de estos nombres. Incluso se ha llegado a calificar de romántica esta desaparición de jóvenes en pleno fulgor del éxito y la fama. Por ello es justo proclamar aquí que para los poetas románticos ninguna muerte puede compararse a la *intensidad* que buscaron y lograron en el hecho de vivir, aunque se muera en el esplendor de la juventud y la belleza. Sirvan como testimonio y cierre las doloridas palabras de Shelley en *Adonais*, la grandiosa elegía que escribió a la muerte de Keats:

Murió Adonais! y por su muerte lloro.
Llorad por Adonais! aunque las lágrimas
No derritan la escarcha que cubre tan amada cabeza!

Tumbas francesas y polacas del monte Holyoke. Foto tomada durante la gran depresión.

LA MODA ROMÁNTICA:
gustos y trajes en la España de Zorrilla

Ana María Velasco Molpeceres
Investigadora Predoctoral FPU de la UVa

Tormenta e ímpetu (*Sturm und Drang*) es el nombre de un movimiento artístico, que comienza en la literatura alemana de la segunda mitad del XVIII, precursor del Romanticismo. La búsqueda de la libertad, de la expresión, de la individualidad, de la subjetividad y de lo sublime son las claves de este fenómeno que se desarrollaría con enorme éxito durante las décadas siguientes, exportándose por todo Occidente. En España suele considerarse que lo romántico llegó tarde y murió pronto, sin embargo, creemos que es un tópico a revisar.

El rechazo a lo estereotipado, al imperio de la razón, al *status quo* y a lo establecido son rasgos destacados de la cultura romántica que se difundió en Europa desde el último tercio del siglo XVIII. La Revolución fue un concepto querido y anhelado desde este sentir y, no cabe duda, atravesó el siglo XIX. Lo hizo, además, en paralelo a otras muchas tendencias, a menudo antagónicas, pero complementarias. El Romanticismo, lo romántico, promovió el desarrollo de un nuevo modelo cultural del que seguimos siendo herederos.

No se trata únicamente del amor romántico, que se vincula a un componente trágico y fatal, alienante, al modo que hoy entendemos efectivamente el romance. Sobre todo, corresponde con una falta de lugar en el mundo: con el sentimiento de desarraigo, de pérdida, de soledad. Se concentró en liberar al individuo con voluntad y sensibilidad del estrechó corsé cultural al que estaba sometido. Esa huida del mundo se hizo patente a través de muchas expresiones: el enamoramiento, el suicidio, el arte, la música, la pintura y también la moda.

De hecho, la indumentaria se convirtió en una forma de, por un lado, sobrellevar la identidad y, por otro, de declararla o reafirmarla. El dandismo había surgido en Inglaterra de la mano de *Beau* Brummell, a finales del XVIII, que dedicaba todos sus esfuerzos a atarse la corbata y a pasar desapercibido entre la multitud gracias, precisamente, a ir perfecto. Ese nuevo ideal de belleza, basado en la delgadez, en ajustar la ropa al cuerpo, en vestir de un modo disidente y en actuar de forma melancólica y arrebatada fue celebrado en Gran Bretaña por personalidades tan populares como Lord Byron, que empezó a vestir a la turca.

Igualmente, cruzó el continente e hizo furor en Francia donde en torno a la Revolución Francesa se concentraron los «Increíbles y las Maravillosas», que buscaban epatar con su exagerada forma de vestir. Eran hombres y mujeres para un orden nuevo: habían enterrado las pelucas, las faldas armadas, los polvos, los corsés, las casacas bordadas, los diamantes, etc. y habían sustituido la indumentaria del Antiguo Régimen, de Luis XIV y su nieto, pero también de su esposa María Antonieta, por una nueva sensibilidad entre moderna, a la *british*, y clásica.

Diario de las Damas, **Friedrich Ludwig Neubauer, Rijksmuseum Ámsterdam, 1808.**

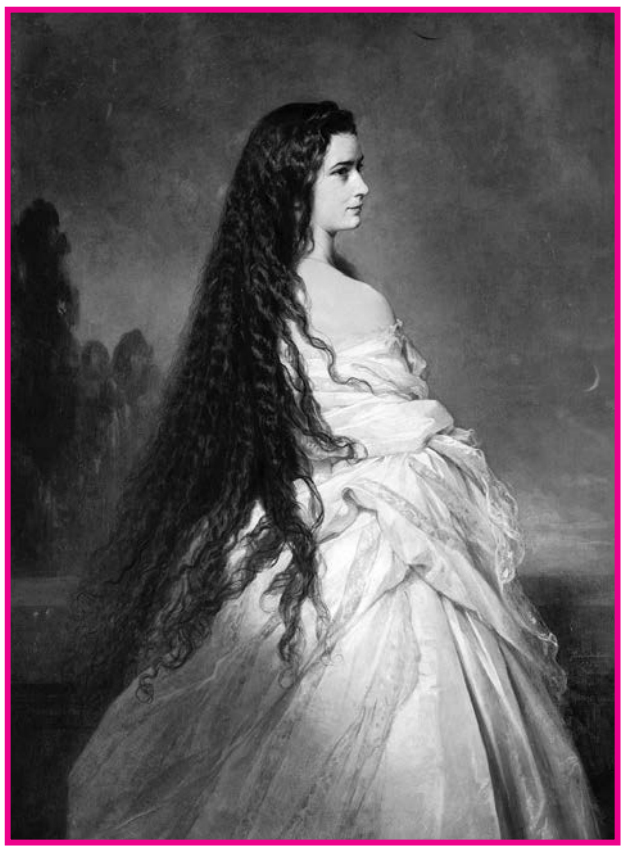
Ellos iban como dandis; ellas, como diosas griegas. Sin embargo, en este contexto, aparece un fenómeno radical que va a seguir vivo hasta nuestros días y que a menudo es infravalorado. Las revoluciones liberales y burguesas encumbran al varón, al que hacen llevar un uniforme de clase trabajadora –el traje, que poco a poco se va flexibilizando–, despreciando la casaca y las medias de antaño y prefiriendo el pantalón; mientras que no solo no ayudan a la mujer sino que la entierran.

A partir de ese momento se entrará en una carrera acelerada gra-

«¡Ah, qué antigüedad!…, ¡Oh, qué locura la novedad!». Grabado de 1797 satirizando las modas anteriores y posteriores a la Revolución Francesa.

cias a la Revolución Industrial que divide los gustos de hombres y mujeres. Los varones deben ser serios, de negocios, pragmáticos y eficaces; sus madres, hermanas, esposas e hijas, quedan recluidas en las casas. No hay vida política ni laboral para ellas y solo se entretienen con lo femenino, con lo que les es propio: la moda, los hijos, el hogar. Poco a poco, los hombres dejarán de interesarse por el vestir: la belleza del dandismo, que es nueva y futurista, vinculada a la máquina y a la vida pública; les da una solución para todo el día y todos los días. Cuanta más libertad conquista el varón, menos espacio se le da a la mujer.

El siglo XIX será especialmente duro para las féminas por el auge de una moral puritana, que bebe de manera explícita del Romanticismo: hay que contener lo que se desborda, que las convierte exclusivamente en 'ángeles del hogar'. La moda cambia para ellas con rapidez. De aquel traje griego con que empiezan la centuria, adscrito al final del XVIII, pasan a uno que se va complicando, abultando y que marca las formas. El corsé y la falda armada vuelven a hacer su aparición. Es el auge también de las revistas de moda, que enseñan a la mujer cómo vestir con elegancia y que contribuyen a la dinamización de la economía y al crecimiento de una industria relativa al traje y a la belleza.



Retrato de Sisi emperatriz por Winterhalter, 1865.

Aldeana del Valle de Amblés por Valeriano Domínguez Bécquer, hermano del poeta Gustavo Adolfo Bécquer, 1865, Museo del Prado.

La cuestión sobre la vestimenta es candente, pues se une a valores económicos, culturales y políticos. En España, donde el Romanticismo llega tarde y se enmarca tradicionalmente en la primera mitad del XIX, tiene destacados exponentes que se enzarzan sobre el traje. Larra es el exponente más conocido, por ser él mismo un dandi nacional y por su labor periodística. Escribía en *El Correo de las Damas*, una publicación para mujeres que se ocupaba de la moda y se creó en 1833 (gracias a la subida al poder de la regente María Cristina, que se ve obligada a pactar con los liberales); desde la que advertía de los peligros que se daban cita al elegir la vestimenta.

En concreto, su tema de preocupación era la introducción de la moda francesa en España y el natural arrinconamiento de la nacional, que bebía de la Edad Media y de los Austrias. Pese a la lucha antifrancesa asociada a la Guerra de la Independencia, los gustos del país vecino fueron incorporándose y calando poco a poco en la sociedad. María Cristina impulsó definitiva-

Retrato de Larra por José Gutiérrez de la Vega (c. 1835).

La señora de Delicado de Imaz por Vicente López Portaña (h. 1836), luce un vestido de terciopelo azul oscuro cubriendo los hombros con mantilla de blondas blancas, ricamente enjoyada y peinada a las tres potencias moda del reinado de Fernando VII.

mente el ascenso de la moda francesa para la mujer y su marido, cuando aún vivía, difundió el uso del pantalón. Un ejemplo de la introducción de estos nuevos gustos fue el uso de sombreros, en vez de mantillas, para las damas y Larra abogó por ello, como muestra del progreso social.

Esta posición estaba enfrentada a la de los casticistas, como Antonio María Segovia e Izquierdo, conocido como El Estudiante, que pasó a ocuparse tras Larra del *Correo de las damas*. Así, él defendía la mantilla por ser propia de España. Es curioso que este encendido debate fuese en torno a una prenda que fuera de nuestras fronteras causaba interés y era llevada por diferentes mujeres, posteriormente lo sería por ejemplo por Eugenia de Montijo que la popularizó en Francia, con simpatía.

Por ello, diversos estudiosos consideran que se produjo en la España del Romanticismo un curioso fenómeno que consistió en abominar de lo nacional y lo castizo por las clases altas que consideraban que lo que era fino era lo extranjero, sobre todo, lo francés y lo inglés. Durante el siglo XIX, efectivamente, se produjo la importación del vestir foráneo y se difundieron las innovaciones venidas desde el extranjero: tanto de tendencias, como de tiendas y grandes almacenes.

Los españoles y las españolas vestidos a la moda no se diferenciaban de un inglés con traje o de una francesa con crinolina. Vestir era exponer la ideología, la cultura, la posición social y los deseos, íntimos o explícitos, de cada persona. Era, por mediación de la cultura romántica europea, una forma de expresión y de identidad. El propio Zorrilla le escribe a Manuel Cañete en febrero de 1849 una carta que señalaba en buena medida todo esto:

> «Otra de las verdades que quería decirte es: que en esta sociedad actual de frac negro y sombrero de cartón (dos prendas que, entre paréntesis, no concibo cómo las lleva con formalidad ningún hombre de seso), lo peor que puede suceder á un hombre es el ridículo; porque el ridículo no roe como la crítica, sino que mata como el cólera, y como el interés está tan posesionado de los corazones, y á éstos los hizo Dios de frágil barro, son pocos los que creen en la virtud, y los redentores en este siglo no son crucificados, sino silbados. Esto debes tener presente al llevar adelante tu cruzada contra el mal gusto reinante, porque el vulgo adora sus ídolos y tiene cariño á sus gustos, por más que éstos sean depravados y aquéllos hechos de despreciable materia» (Alonso Cortés, 1918:63).

Con ello podemos concluir que la moda alcanzó un significado social trascendental en la España romántica, de la que Larra y Zorrilla son sus grandes exponentes. También que era una cuestión de gran importancia a nivel cotidiano, para hombres y para mujeres; así como que somos los herederos de esta forma de pensamiento. La vestimenta es un lenguaje y, como posteriormente diría el teórico de la comunicación McLuhan: «el medio es el mensaje», por lo que hay que prestar especial atención a él, tanto para comprender el pasado como para descifrar el presente.

Bibliografía

Alonso Cortés, Narciso. (1918). *Zorrilla. Su vida y su obra.* Tomo II. Valladolid. Pg. 63.

Laver, James. (2006). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.

Umbral, Francisco. (1999). *Larra. Anatomía de un dandy*. Madrid: Comunidad de Madrid-Visor Libros.

Valis, Noël. (2010). *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Madrid: Antonio Machado.

Velasco Molpeceres, Ana María. (2016). *Moda y prensa femenina en España (siglo XIX)*. Madrid: Ediciones 19.

LOS CAMINOS DE LA POESÍA

Esperanza Ortega
Escritora

Dos hombres mirando a la luna, Friedrich, 1825, en el MOMA, New York.

El primer verso lo compuso el primer hombre que se puso en pie. Erguido, pudo ver un horizonte que desconocía. Entonces surgió en su interior el deseo de ir más allá. Mientras andaba, oía el ritmo acompasado de sus pasos, que concertaba con los latidos de su corazón. ¿Fue entonces cuando miró hacia atrás y vio sus huellas en la tierra? Lo que está claro es que a las huellas que dibujaban sus pasos las llamó camino. Así nació la metáfora del hombre como caminante, antes incluso de que ningún verso hubiera sido escrito.

Todos hemos leído las «Coplas a la muerte de su padre», de Jorge Manrique. El poeta palentino dibujó en sus versos el camino que lleva al hombre desde su nacimiento hasta el más allá. Para él, ese camino era una senda recta y estrecha, que avanzaba hasta su meta de morada eterna en una sola jornada:

Este mundo es el camino
para el otro que es morada
sin pesar
más cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar

Como caballero cristiano que era, Manrique nos advertía de que no debíamos abandonar nunca la buena senda, en otro caso nos expondríamos «perdernos» para siempre. Esto es lo que dice su hermoso sermón funerario: hay que obedecer las normas divinas mientras dura la vida humana. Deambular en los límites del camino prescrito, jugar con esa línea que divide lo santo y lo prohibido, eso era la vida para el cristiano medieval.

Pero antes de Jorge Manrique, el florentino Dante Alighieri se había perdido mientras recorría ese mismo camino, y su extravío le había conducido hasta el mismo Paraíso. Me refiero al autor de la Divina Comedia, que comienza con este famoso endecasílabo:

Nel mezzo del camin di nostra vita…

En mitad de la vida, cuando todavía no se vislumbra la meta final y ya no vemos el comienzo si volvemos la cabeza. En ese punto, Dante se encuentra con su soledad al comienzo de la obra, en el lugar sin contornos, allí donde estar perdido es la única opción.

Hay un poema de Herman Broch que se titula «Mitad de la vida». Dicen algunos de sus versos: *Apenas ya hay río, ya sólo una corriente, apenas ya una corriente/ ya sólo una caída, pues sin orilla, sin desembocadura, sin fuente/ se echa a rodar vacilante*

el silencioso murmullo,/ ningún cielo lo cubre con su bóveda y ningún suelo lo sostiene,/ ninguna mirada divina descansó jamás sobre él: ni principio ni fin, más allá terrible/ del alma, su luz, su oscuridad, fundidas en la hola de lo indistinguible…

Nel mezzo del camin di nostra vita
me hallé extraviado por una selva oscura
cuando la buena senda ya la di por perdida..

continuaba en el primer terceto de la Comedia. Allí, en lo indistinguible, se situaba Dante, en esa encrucijada de soledad, en medio del camino.

Y seguía contándonos todas sus peripecias. De esta manera abandonaba el sermón para comenzar un relato en primera persona, en donde él mismo sería narrador y protagonista y donde padeceríamos con él el miedo a los desconocido:

Al contar cómo era me invade la amargura
una selva tan áspera tan salvaje y agreste
que al recordarla el miedo renueva mi tortura

Y hay algo muy curioso en estos primeros versos: Dante nos revela que se salió del camino involuntariamente, en un estado de somnolencia, sin darse cuenta de lo que hacía, desorientado, distraído:

No sabría decir cómo ni cuándo entré,
pues justo en ese instante el sueño me invadía
mientras del buen camino se apartaban mis pies.

Distraído viene de «dis-trahere», es decir liberado del yugo, de las ataduras, del poder que te incluye en el rebaño. La etimología explica algo que es fundamental en la literatura: la necesidad de la distracción, del alejamiento del raíl y del redil de la realidad, para que surja la obra original, para que pueda el hombre construir su propia senda creadora. Y la obra creada no puede tener otra finalidad que la búsqueda de un nuevo camino.

Desde ese momento, los lectores acompañamos a Dante por los senderos más atroces, cuando se hunde con Virgilio hasta el fondo de la tierra, antes de emerger y subir las gradas del Purgatorio para alcanzar el Paraíso. Esto dice el cartel que está a la entrada del Infierno:

Esta senda conduce a la ciudad doliente
esta puerta se abre al eterno dolor
estas huellas son rastro de la perdida gente.

(…) Antes de que me hicieran no hubo cosa creada
menos la eternidad, y yo siempre perduro,
aquellos que aquí entréis, dejad toda esperanza.

En el canto III, antes de que Dante inicie su camino en compañía de Virgilio, le asaltan los temores a no ser capaz de realizar su hazaña. Su temor se asemeja al miedo que siente cualquier autor al comenzar su obra, sin saber si va a ser capaz de concluirla. Y solo se decide a emprender su viaje cuando Virgilio, que siempre ha sido su modelo en el oficio de la escritura, le convence de que Beatriz vela por él en el Paraíso.

Beatriz representa la inspiración y por tanto es a un tiempo objeto y sujeto de deseo. Ella fue la que dejó el cielo para bajar al Limbo a pedir a Virgilio que ayudara Dante cuando le vio solo y acosado por múltiples peligros. Y con su voz y sus ojos de enamorada consiguió que Virgilio la obedeciera.

Así se lo cuenta Virgilio para animarle a que prosiga su camino:

Por que el miedo invasor consigas dominar
revelaré la causa de mi extraña llegada
y quién ha motivado que te venga a ayudar.
Esperando en el Limbo como muchos me hallaba,
cuando con tal deseo una dama me habló
que deseé cumplir aquello que ordenaba….

Beatriz (Dante) por Rosetti.

Al escuchar las palabras de Virgilio, Dante se reanima y decide seguir el camino:

Como las florecillas que en la nocturna escarcha
se inclinan y clausuran, con el brillo del sol,
abiertas y esponjadas, se enderezan y alzan,
así mi alma cobarde recobró su valor
y con tal entusiasmo mi corazón latía
que comencé a decir, seguro, en alta voz:
¡Oh, tú, dama piadosa, bien proteges mi vida!
Y tú, mi bienhechor, ¡cuán presto obedeciste
las certeras palabras que ella te dirigía!
Confianza y aplomo al corazón le diste,
ahora a proseguir mi viaje yo me inclino,
tal como con rotundas razones propusiste.
—Ve pues, que nos conduzca un único destino
llévame de la mano, mi maestro y mi guía—
sin vacilar le dije, y al ponerse en camino
me adentró en la empinada y tortuosa vía.

El camino de Dante posee un triple significado simbólico: en primer lugar es la historia de un hombre en crisis, que lucha por salvarse, por salir de la jaula del pecado; pero también representa al enamorado que busca a su amada más allá de la muerte, penetrando en el territorio interior del amor mismo. En un soneto de «La vida nueva», Dante nos había contado un sueño: mientras dormía, llegó Amor con Beatrice también dormida en los brazos, y ella, sin despertarse, comenzó a devorar su corazón, que previamente Amor le había arrancado. Así pues, Dante llega a las puertas del Paraíso para recuperar su propio corazón enamorado, que está en el interior de Beatrice, donde el poeta penetra para reencontrarse. Ha debido internarse en lo más bajo para surgir después en la pureza del deseo, tras haber trasgredido los límites, abandonando el sendero de la norma y la ley. ¿Algo más? Indudablemente, el camino de Dante es el que recorre cualquier autor al escribir su obra, con sus anhelos y desvelos, con su oficio y su inspiración, y en este caso, con su gloria final.

¿Desapareció la metáfora del camino de la vida tras la época medieval? ¿Cuando el hombre dejó de vivir la trascendencia se agotó su deseo de descubrir el más allá? En absoluto. Esta misma metáfora del camino vuelve a reaparecer en la obra de Machado. En la visión de Machado, el hombre aparece como caminante por naturaleza, aunque no exista un camino prefijado que recorrer. La buena senda de Jorge Manrique se ha desdibujado, ya no hay creencia ni certeza. Como el primer hombre, el hombre moderno vuelve a situarse en un mundo no hollado y hace camino al andar. Es su existencia, su experiencia y no su ser mismo el que va dibujando un camino sobre la tierra, no el ser en sí, sino el ser para sí, como diría un filósofo existencialista:

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más.
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás,
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.

Desde la estrella de Géminis Dante vuelve la vista atrás para contemplar las siete esferas.

Manrique y Dante seguían una senda trazada, al contrario que Machado, que traza él mismo el camino, con su propia existencia, sin transcendencia, siguiendo únicamente la senda de sus huellas. Pero tanto Manrique como Dante y Machado tienen algo en común: todos ellos se refieren a un camino terrestre. Francisco Pino va un paso más allá y recorre un sendero celeste.

La pesadilla de Johann Heinrich Füssli.

El sendero del aire supone un más allá sin huellas, sin otra transcendencia que su propio deseo. En «Cinco preludios» Pino había definido las huellas como «sepulcros del vuelo», la marca que nos delata, que nos hace responsables, lo opuesto a la libertad del olvido. Pino no quiere seguir ningún camino ni tampoco crear él un nuevo camino, aborrece tanto el ser en sí como el ser para sí, y apuesta por el no ser, por el vuelo, sin huella. En «Cuaderno salvaje», se pregunta en un poema que se titula precisamente «Las huellas»:

¿Habrá algo más hermoso que quedarse sin huellas?

¿Y quien avanza sin huellas? El ser más ligero, el pájaro, el más libre, pero también el más liviano, el más efímero, el más frágil:

Solo el pájaro sabe de esta gracia
y el horizonte aquel que de la luz se arranca
sin dolor, como un leve marcharse ajeno al tiempo,
al calendario triste que siempre deja huella.

Dolor, tiempo… palabras sugieren la muerte, como si ese fuera el precio del vuelo y la libertad. Y lo es. Esa es la única forma de librarnos del calendario, del deber, de la memoria. ¿Qué es la vida, entonces? La vida sigue siendo camino y el hombre otro tipo de caminante:

Andar, andar, andar…, esperando que un día
la tierra no nos sienta; querer la lejanía
donde el hombre se evade de los ojos.

Una lejanía sin mirada, sin memoria, adonde llegamos por el sendero del aire, por encima de la tierra, en el espacio azul, de claridad absoluta, cegados por la luz, donde no se ve con los ojos. La poesía —había dicho Pino en otro poema— es un hombre que ciego ve una flor. Algo semejante a lo que Saint Exupèry afirmaba al escribir que lo esencial no se ve con los ojos, se ve con el corazón.

Y el poeta concluye

¿Así será la muerte? Si es así será dulce.
Diluirse en el aire, ser el después sin rastro
de una nube. Y andando seguir y ver la tierra,
al fin sin nuestras huellas, con nuestros propios ojos.

(Traducción de los versos de Dante de Esperanza Ortega)

El sueño de Dante en el momento de la muerte de Beatriz, de Rossetti en 1871.

LA ACTRIZ CAROLINA CIVILI
en Valladolid

Irene Vallejo González
Profesora de la Universidad de Valladolid

A partir de mediados del siglo XIX comenzaron a venir de gira por España importantes compañías dramáticas italianas para actuar en nuestros principales teatros. Al frente de las mismas figuraban eminentes artistas. La primera que nos visitó fue la de la célebre Adelaida Ristori, actriz de prestigio internacional, que obtuvo una calurosa acogida durante las breves temporadas que trabajó en los coliseos madrileños, en 1857 y 1859, interpretando fundamentalmente tragedias. A esta le siguió, en 1861, Carolina Santoni como primera actriz en la compañía de Filippo Prosperi. En tercer lugar llegó en abril de 1864 Carolina Civili (1841-1884)», sobrina y discípula de la anterior, para dar una serie de funciones en el Liceo de Barcelona y después, en junio y julio, en el teatro del Príncipe en Madrid, donde causó una magnífica impresión:

> Carolina Civili es digna compañera de la Ristori y de la Santoni, pero les aventaja en facultades y en juventud. Dotada de una voz poderosa, de una figura arrogante, subyuga, sorprende y fascina. Durante 20 días la hemos visto representar con igual acierto los géneros más opuestos: desde la tragedia clásica al *vaudeville*, desde la alta comedia hasta el melodrama, alcanzando en todos iguales triunfos. Sin embargo, justo es decir que donde ostenta sus singulares dotes y la flexibilidad de su talento es en *La dama de las Camelias*, en *Adriana* y en *Maria Giovanna*[1].

Más adelante vendrían otros famosos artistas, como Ernesto Rossi, Tomasso Salvini, Achille Majeroni o Giacinta Pezzana. En general, todos ellos tuvieron éxito interpretando en italiano un selecto repertorio compuesto básicamente por modernos dramas y tragedias. Pero lo que singularizó a la joven Carolina Civili de sus compatriotas fue su interés por estudiar y aprender nuestra lengua para poder declamar textos en español, atendiendo a las muchas voces que estimando su talento y excelentes facultades se lo venían solicitando con el fin de que se estableciera en nuestro país. De este modo, tras un periodo de adaptación interpretando en ambos idiomas, con ilusión, esfuerzo y tesón, en poco tiempo lograría convertirse en una admirable actriz española, elogiada por la crítica y aplaudida por el público[2].

En el presente artículo me propongo recordar el exitoso paso de esta gran intérprete por la escena vallisoletana en tres momentos distintos de su vida profesional. Según la información que he podido encontrar en la prensa madrileña y, principalmente, en *El Norte de Castilla*, Carolina Civili vino a Valladolid en el otoño

[1] *Gaceta de Madrid*, 22 de junio de 1864.
[2] Para más información sobre este tema, véase mi artículo «Compañías dramáticas italianas en Madrid (1857-1884), *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVI, 2010, págs. 279-313.

Adelaida Ristori, actriz de prestigio internacional.

Carolina Civili de Palau, eminente artista dramática.

de 1865 para actuar en el teatro Calderón, que se había inaugurado el año anterior; volvería al mismo coliseo dos años después; y, por último, vendría nuevamente en 1880 para trabajar en el remozado teatro de la Comedia.

Su primera estancia no había sido programada anticipadamente, puesto que estuvo provocada por una circunstancia sobrevenida. A mediados de octubre de 1865 se desencadenó una epidemia de cólera en Madrid. Por este motivo, una de las medidas que se tomaron fue el cierre temporal de prácticamente todos los teatros. El Variedades fue uno de los afectados. Un mes antes había abierto la nueva temporada con Carolina Civili como primera actriz y directora de una doble compañía, italiana y española, habiéndose comprometido a ofrecer alternativamente obras en ambos idiomas. La empresa decidió suspender las representaciones hasta que se normalizara la situación. La última función que la Civili dio en Madrid tuvo lugar el 20 de octubre, y al día siguiente se trasladó a Valladolid para preparar sus actuaciones en el teatro Calderón. Trajo con ella algunos actores que formaban parte de su compañía, como los cómicos Andrea Ruiz y Leopoldo Alverá. Para completar el cuadro fue necesario contar con otros, nuevamente contratados, como el primer actor Ceferino Guerra, los señores Nogueras y Mariscal, y las señoras Buzón, Ortiz, Vila, Olaso y Salvador.

El repertorio que ofreció al público vallisoletano fue amplio y variado. Incluyendo la programación doble en días festivos, la compañía dio alrededor de cuarenta funciones. Junto a sus grandes éxitos (*La dama de las camelias*, *Adriana de Lecouvreur* y *Amor de madre)*, la Civili interpretó otros dramas, como *Una ausencia*, arreglo de Ventura de la Vega, *Borrascas del corazón* de Rodríguez Rubí o *La venganza catalana* de García Gutiérrez, donde hizo por primera vez el papel de María. También puso en escena la tragedia de José Zorrilla *Sofronia*, y algunas comedias, como *El tanto por ciento* de López de Ayala y *Lo cierto por lo dudoso* de Lope de Vega. Así mismo, incluyó una selección de obras breves con las que habitualmente finalizaba el espectáculo, y a veces servían para programar una función de piezas en un acto. De todas estas, la que le proporcionó mayor popularidad fue el juguete cómico *La casa de campo*, en la que ejecutaba con mucha gracia y facilidad varios papeles distintos. Inicialmente la había representado en italiano, pero a principios de 1865 el actor y autor dramático José Sánchez Albarrán arregló a la escena española esta obra para ella.

Para su debut, el 31 de octubre, eligió el drama en dos actos *Amor de madre*, una de sus obras favoritas con la que siempre había triunfado, especialmente desde que comenzara a declamarla en español en la conocida versión de Ventura de la Vega. Como fin de fiesta se representó la comedia en un acto *Un diablillo con faldas*, de Ramón de Navarrete, y también hubo bailes en los intermedios. La reseña que apareció cinco días después en *El Norte de Castilla* deja constancia de que no defraudó las expectativas del auditorio que llenaba aquella noche el coliseo:

Teatro Calderón (1876).

> Ella sabe interpretar de tal manera y con tal modo de decir, que el espectador no encuentra un concepto ocioso, ni una palabra redundante en su largo y difícil papel. Desde que aparece arrojada por una violenta tempestad sobre la playa de Inglaterra, su carácter no decae un solo punto, presentándonos con admirable perfección y colorido la víctima desventurada de un combate entre los elementos y un naufragio moral.

En la misma reseña, el autor comenta que en la función siguiente sorprendió gratamente al auditorio ver el acierto y desenvoltura que demostró en el desempeño de varias piezas cómicas breves (*De potencia a potencia*, *Como pez en el agua* y *La casa de campo*):

> La noche del viernes volvió a excitar el entusiasmo la Sra. Civili haciendo verdaderos prodigios en el género cómico, que dada su corta permanencia en nuestro suelo y el poco conocimiento práctico de nuestras costumbres, es un milagro del arte.

No tuvo tan buena acogida, el 7 de noviembre, la comedia en dos actos *La abdicación de una reina*, que había sido arreglada del italiano por Antonio María Segovia. Aunque se reconocía el mérito de la actriz en papeles cómicos, lo que los espectadores realmente deseaban era verla desempeñar los caracteres trágicos con los que tanta fama había adquirido. En este sentido, gustó mucho más la interpretación que hizo de los dramas *Adriana* de Scribe, *Borrascas del corazón* de Rodríguez Rubí o *La dama de las camelias* de Dumas. En esta última obra se valoró el gran esmero con que se había puesto en escena, tanto por parte de la actriz principal como por el resto del reparto. En palabras del crítico teatral, en ella «todo es animación, vida, propiedad, hasta el punto de que la muerte de Margarita oprime el corazón y hace estallar el sentimiento torturado de los espectadores»[3]. En algunas otras representaciones, por el contrario, puso en evidencia el descuido en la ejecución de papeles secundarios, en buena parte atribuido al escaso tiempo que habían tenido los actores para ensayar. Mención especial merece la tragedia en un acto *Sofronia* de Zorrilla. Se había estrenado en el teatro de la Cruz en 1843 por Bárbara Lamadrid y Carlos Latorre, y no consta que se repusiera a partir del año siguiente. Por tanto, la excelente interpretación que el 15 de noviembre hizo la Civili, acompañada por Ceferino Guerra, podría considerarse una auténtica recuperación del texto. La repitió cuatro días después y también la seleccionó para la función de despedida, que tuvo lugar el 13 de diciembre.

En 1867 Carolina Civili vuelve con su compañía a Valladolid para dar diez funciones en el Calderón. Había adquirido ya gran soltura en la declamación española. Esta vez, atenta a las preferencias de los espectadores, seleccionó para la programación básicamente tragedias (*Virginia* de Tamayo, *María Estuarda* y nuevamente *Sofronia*) y dramas (*Amor de madre*, *La locura de amor* de Tamayo, *¡Redención!, Isabel de Inglaterra* y *María Juana*). Comenzó sus actuaciones el domingo 17 de noviembre con la representación de la tragedia *María Estuarda* de Schiller, en la versión de Bretón de los Herreros. Estuvo muy bien interpretada por todos los actores, sobresaliendo, como siempre, la actuación de la Civili, de modo especial en la última escena del acto tercero, donde puso de relieve sus grandes dotes de trágica, lo que le hizo merecedora de repetidas ovaciones por parte de la concurrencia que llenaba el teatro. El espectáculo finalizó con la divertida pieza *Como pez en el agua*. En las representaciones que se dieron en días sucesivos se pudo observar que se mantenía esa tónica general de cuidada ejecución de las obras. Así lo evidencia un breve comentario publicado a propósito de la puesta en escena del drama *¡Redención!* de José María Díaz, considerado un arreglo de *La dama de las camelias*: «Fue desempeñado con notable acierto por cuantos en él tomaron parte; distinguiéndose entre todos la señorita Civili en su papel de Hortensia, particularmente en la última escena»[4].

Con motivo del cumpleaños del Príncipe de Asturias, el 29 de noviembre se organizó una función especial. Una gran orquesta abrió el acto interpretando la sinfonía de la ópera *Semiramis*. A continuación Carolina Civili ejecutó una vez más el aplaudido drama *Amor de*

[3] *El Norte de Castilla*, 1 de diciembre de 1865.
[4] *El Norte de Castilla*, 23 de noviembre de 1867.

madre y más adelante, tras una nueva intervención de la orquesta, presentó un apropósito en el que declamó en tres idiomas: en italiano, el canto XXXIII de la *Divina Comedia* de Dante; en francés, la poesía de Lamartine «La Lampe du temple, ou L'Âme presénte à Dieu»; y en español, la poesía «Mis dos patrias», que había compuesto para ella Bernardo López García.

En la función de despedida, el 13 de diciembre, junto con el actor Juan Manuel Palau, estrenó el drama histórico en cinco actos *Isabel de Inglaterra* de Paolo Giacometti, adaptado a nuestra escena[5]. El programa finalizó con el nuevo y divertido juguete cómico *A la puerta del cuartel* de Narciso Serra, que en la cartelera se anunciaba como «el más festivo, más inspirado y más castizo de nuestros autores dramáticos contemporáneos».

Teatro de la Comedia (provenía de un viejo corral de comedias del siglo XVI situado en la actual Plaza de Martí y Monsó, uno de los más amplios y cómodos de España).

La tercera vez que la Civili actuó en Valladolid fue desde el 18 de febrero al 14 de marzo de 1880 en el teatro de la Comedia, donde daría veintitrés funciones en compañía de su esposo Juan Manuel Palau y de los artistas de ese coliseo. Habían transcurrido doce años desde su estancia anterior. Durante ese tiempo había realizado una larga gira por América, y a su regreso a España volvió a trabajar en teatros de Madrid y provincias, donde continuó cosechando nuevos triunfos. Una de sus mejores temporadas fue la de 1876-77 en el madrileño teatro Novedades. Precisamente, varias de las obras que ahora presentaba en Valladolid habían sido escritas para ella por conocidos escritores, y estrenadas con notable éxito en el citado año cómico. Tal es el caso del drama en un acto *Dos hijos*, de José Fernández Bremón; y de las tragedias *El gladiador de Rávena*, en un acto, de José Echegaray; y de *Norma*, en cinco actos, arreglada por Luis Díaz Cobeña y Luis Bonafós a partir de la versión italiana de D'Ormeville. Además de repetir algunos títulos que llevaba en su repertorio (*Amor de madre*, *La locura de amor* o *¡Redención!*), añadió otras novedades, como los dramas *María Stuard*, de Schiller, en la reciente versión, de 1879, de Campo Arana; *Pía de Tolomey*; y *La culpa venga la culpa*, de Paolo Giacometti, que la propia Carolina Civili y Palau habían traducido al español.

De esta última visita de la artista, aparte de los datos escuetos que se encuentran en la cartelera, hay muy poca información adicional en la prensa local. Se sabe que para la noche de su presentación puso en escena *Dos hijos* y que la numerosa concurrencia que llenaba el local se entusiasmó viendo el «fondo de sentimiento y verdad» con que interpretó este drama. En la misma función se vieron dos piezas cómicas, *El autor del crimen*, de Vital Aza, y *La casa de campo*. En días sucesivos obtuvo gran éxito con algunos dramas que ya había dado a conocer en su estancia anterior, como *¡Redención!* y *La locura de amor*. Sin embargo, las obras que más debieron de interesar, a juzgar por el número de veces que se repitieron, fueron *María Stuard* y *Pía de Tolomey*.

Faltando ya pocos días para su marcha, el crítico teatral de *El Norte de Castilla* dedicó un elogioso artículo a esta gran actriz, tan apreciada desde sus primeras apariciones en la escena española, valorando su trayectoria profesional y poniendo de relieve sus excelentes cualidades:

> Triunfos merecidos siempre y ovaciones sin número viene alcanzando por doquier la señora Civili, cuyo talento artístico es notable. Su voz llena de sonoridad y simpatía, su escultural presencia y la gallardía y firmeza con que pisa las tablas, la dan excepcionales condiciones para trágicos personajes tales como los de *María Stuard*, *El gladiador de Rávena*, *Dos Hijos*, *La Dama de las Camelias*, *Locura de Amor*, y otras muchas en las que Sra. Civili está verdaderamente inimitable[6].

Poco más se podría añadir a lo dicho en esta apretada síntesis, en la que no hemos pretendido otra cosa que aportar algunos datos acerca de la actividad desarrollada por la eminente artista ante un público que tan favorablemente la recibió en las tres temporadas que actuó en Valladolid. Tal vez, convendría subrayar que su categoría artística llegó a ser equiparable a la de las mejores actrices españolas de su tiempo, y difícilmente superable en el género trágico.

[5] Los adaptadores del original italiano fueron Eloísa Rico y Alberto E. Rossi.

[6] *El Norte de Castilla*, 10 de marzo de 1880.

LOS *CARMINA BURANA* EN LA EDAD MEDIA

Enrique Montero Cartelle
Catedrático emérito Filología Latina de la UVa

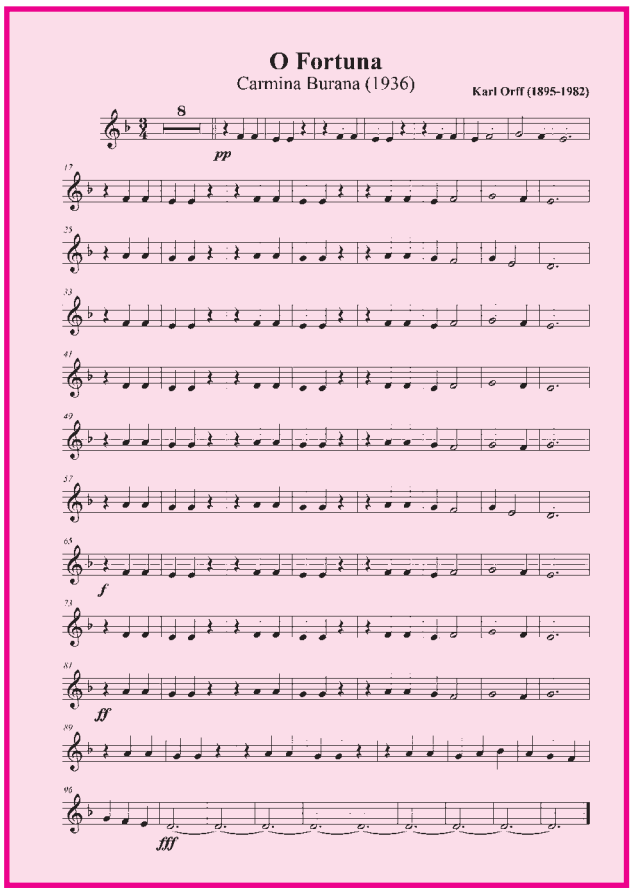
Hoy en día ha cambiado la percepción que se tenía de la Edad Media gracias en buena parte a la difusión de los *Carmina Burana*. La visión sombría que nos transmitía esta época estaba marcada por el temor al infierno, la mortificación del cuerpo, la mortandad de la peste o el fin del mundo anunciado por el *Apocalipsis*, que llevó al cine Ingmar Bergman en 1957 en su película *El séptimo sello* (título que hace referencia precisamente al *Apocalipsis*), en la que durante la peste negra, el caballero cruzado jugaba una partida de ajedrez con la muerte que había venido a llevárselo.

Pero frente a esta visión, la alegría vital que mostraban los *Carmina Burana*, su exaltación de la vida y del amor, su ansia de disfrutar del vino, del juego, de la amistad, al igual que las críticas, a veces brutales al orden establecido, que se mostraba corrupto y ajeno a sus necesidades, supuso un cambio de visión del mundo medieval. A esta renovación de ideas contribuyó en gran medida el muniqués Carl Orff que publicó en 1937 su interpretación musical de una muy pequeña selección de poemas de los *Carmina Burana*. Desde esta colección lírica latina medieval los *Carmina Burana* alcanzaron tanta difusión que hoy día forma parte ya del patrimonio cultural de nuestra época.

Bayerische Staatsbibliotheke, Munich.

La historia de los *Carmina Burana* comienza con el proceso de amortización bávaro en 1803, cuando fue disuelta la Abadía de Benediktbeuern, situada al pie de los Alpes bávaros. Una parte de su rica biblioteca, sobre todo manuscritos, entre ellos el que contenía los *Carmina Burana*, pasaron a formar parte de la actual Bayerische Staatsbibliotheke de Munich. Allí llamó la atención de diversos bibliotecarios, como J. A. Schmeller, quien publicó su primera edición en 1847, con el título *Carmina Burana. Lieder… aus Benediktbeuern*, indicando con el nombre latino su procedencia de dicha abadía, nombre destinado a permanecer.

Este manuscrito de la primera mitad del siglo XII contiene la más rica colección de poemas latinos medievales que se conoce, con la peculiaridad de que unos pocos poemas están en medio alto alemán. Tiene además la peculiaridad de que algunos poemas muestran anotaciones neumáticas, porque estaban destinados al canto. Sin embargo, estas anotaciones musicales monódicas, que representan uno o varios sonidos de una manera imprecisa dentro de una escala, señalan los movimientos de la línea melódica, pero nada dicen de la representación rítmica y tonal. Por todo ello, los intentos de reconstrucción melódica son solo conjeturas. En este sentido hay que insistir en que los poemas



Partitura de Karl Orff de su versión de los Carmina Burana.

que leemos son solamente la letra de una composición musical, que nada tiene que ver con la de Carl Orff. La música de este autor es una cantata de gran fuerza orquestal y coral, pero ajena por completo a la música original de los *Carmina Burana*, salvo su «libretto», formado por una selección de varios poemas de esta obra formando con ellos una pequeña historia.

Los *Carmina Burana* están planificados, con algunas incongruencias, en tres apartados temáticos: Poemas satírico-morales, que critican a la autoridad civil y eclesiástica de su época (los numerados del 1 al 55); Poemas amorosos, cuya idea central es la exaltación del amor (del 56 al 186), y canciones de juego y de taberna, en los que se canta al vino, a la diversión y a la amistad (del 187 al 226).

Los poemas que se recogen en la colección son contemporáneos del manuscrito, de manera que forman una excelente muestra del florecimiento de la lírica latina que se produjo entre el siglo XII dentro del gran movimiento que Charles H. Haskins definió como *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge-Mass, 1927. Aunque la colección presenta los poemas anónimamente, los estudiosos por tradición paralela han reconocido diversos autores de variado origen de gran altura literaria como el Archipoeta de Colonia (†1165); Gualterio de Châtillon (ca. 1135 - ca. 1179) o Pedro de Blois (1135-1212), que escriben en versificación rítmica, que se basa en la sucesión de sílabas tónicas y átonas, en el número de sílabas y en la rima. Pero también se recogen poemas que están en versos clásicos cuantitativos, que se basan en la repetición de ciertos esquemas métricos en los que alternan sílabas largas y breves.

La diversidad de origen de los poemas le resulta indiferente al compilador, debido a que la lírica latina de ese momento muestra una uniformidad cultural, que podemos llamar europea, que era consecuencia de una formación, una cultura y una manera de pensar que se ha dado en llamar la *res publica clericorum* medieval.

Esta poesía es, en efecto, ante todo obra de escolares que escriben en latín, para gente que lo entiende, que manifiestan una elevada cultura y que escriben dentro de unos moldes literarios que suponen precedentes sacros o profanos cultos. Sus autores son los llamados *clerici vagantes* (es decir, los hombres de letras, los escolares) que cantaban estas composiciones en recintos universitarios, lugares de recreo o cortes episcopales y civiles. Y es que tal poesía nace a la sombra de las escuelas medievales, lugar de origen de la *res publica clericorum*. Si estos *clerici* no conseguían un medio de vida, una prebenda o un beneficio en un determinado lugar, vagaban de un lado para otro en su búsqueda. Esta situación dio lugar a abusos, que les proporcionaron mala fama e incluso la condena

Gaceta Cultural Gaceta Cultural Gaceta Cultural Gaceta Cultural Gaceta

eclesiástica, a lo que contribuyó su crítica a la Iglesia y al poder establecido, que no les ofrecía oportunidades. Pero también esta situación originó el mito romántico, hoy ya abandonado, de que eran los desclasados, los anárquicos, los representantes de la contracultura, es decir, los hippies, bohemios o *globetrotters* de la Edad Media.

Los poemas de los *Carmina Burana* presentan tres características: Son poemas llenos del gozo y de la alegría de vivir, porque son poemas de juventud, la época del amor, de la diversión, de la rebeldía, tal como sus autores se encargan de realzar en algunos de sus poemas y de los que llegan a abominar, pasada la juventud. Son, además, poemas de escolares, muy influidos por la escuela en cuanto a técnica, composición e incluso temática. Son, por último, poemas en latín, la lengua de las universidades en la Edad Media, salvo algunas interferencias de la lengua materna.

Por ello los autores de los *Carmina Burana* evidencian un conocimiento profundo del mundo clásico. En los poemas de amor su modelo y fuente de inspiración es Ovidio, mientras que en los poemas de crítica social y religiosa la fuente es la sátira latina. Estos modelos están transidos de un gran aparato mitológico que mezcla los dioses paganos con la divinidad cristiana, como si de la misma religión se tratase. Esto nos lleva a la presencia constante de la Biblia, cuyo influjo es notable en los modos expresivos y conceptuales de los *Carmina Burana*.

6.–Para la exaltación del amor o del juego y para la crítica se utilizan las formas literarias más variadas. En los poemas de amor se encuentran distintas formas de invitación al amor mediante la descripción de la primavera, la descripción de la belleza de la amada o la común pastorela, en la que el clericus se encuentra a una joven en el campo y trata de seducirla con su retórica. He aquí la descripción de Cupido y los grados del amor (n.º 154):

El Amor es alado, niño e inconstante, de aljaba dotado.
Su edad indica que juicio no tiene y que de reflexión carece.
La aljaba prueba sus heridas fieras, las alas le dan presteza;
desnudo se le representa, porque nada hay que lo retenga.
Dispara con rechinante cuerda su flechas de cinco cabezas,
porque son cinco los grados que en el amor utilizamos:
las miradas, la conversación, las caricias, la recíproca fusión
del néctar mutuo de los labios…, para el fin propuesto ingredientes necesarios;
en el lecho Venus lleva a cabo calladamente el quinto grado[1].

[1] Traducción de E. Montero Cartelle, *Carmina Burana: Los poemas de amor*, Akal, Clásicos latinos medievales, Madrid 2001. La II parte con los poemas satírico-morales, lúdicos y de taberna aparecerá en la misma colección el año 2017.

La rueda de la fortuna de John la Farge, 1900. MOMA, New York.

A su lado están los *planctus* o lamentos por la ausencia de la amada o bien por algún suceso que exhortan a una determinada acción o conducta, como las canciones de cruzada dedicadas a animar a los cristianos a recuperar Jerusalén y la sepultura sagrada de Cristo. En estas composiciones ya se entremezcla la exhortación, la predicación y la moralización que puede tomar formas muy variadas. Habitual es la sátira, cuyo tono se logra mediante la mención de una frase célebre de un satírico latino, que marca el ritmo de la composición. La crítica, en consecuencia, puede adoptar diversas formas: el ataque brutal, la diatriba, el sermón, la parodia (de los Evangelios, por ejemplo), la caricatura o la personificación, como en el n.º 11, en el que el poema se vertebra sobre el uso repetitivo de la anáfora de *nummus* («Don Dinero») personificado:

En la tierra el rey supremo hoy en día es Don Dinero.
A Don Dinero veneran los reyes y a él se entregan.
A Don Dinero venal se abraza el orden pontifical.
Tiene más ladrones Don Dinero que estrellas hay en el cielo.
Si Don Dinero habla, ya se sabe, el pobre calla.
Hace a lo vil apreciado, lo dulce convierte en amargo.
Hace oír al sordo y bailar al cojo.
Sin Don Dinero nadie es honrado, nadie es amado.
Mas como la gloria de Don Dinero puede consumirse en un momento,
sola, entre todos, la Sapiencia no quiere pertenecer a esta escuela.

Los *Carmina Burana* han cambiado la imagen tétrica que se tenía de la oscura Edad Media. Suponen una bocanada de aire freso, al mostrarnos en un tono de franqueza brutal, lo que deseaban, añoraban o criticaban unos jóvenes inconformistas con su mundo. Lo curioso es que lo hacen mediante los mismos procedimientos expresivos y la misma cultura cuyas consecuencias rechazan.

Se convoca el 64 Premio de Novela Ateneo-Ciudad de Valladolid

El Ayuntamiento de la ciudad y el Ateneo de Valladolid convocan el 64 Premio de Novela «Ateneo-Ciudad de Valladolid», dotado con 20.000 euros y publicado por Algaida Editores (Grupo Anaya), según las siguientes bases:

1. Podrán concurrir escritores, mayores de edad, de cualquier nacionalidad con una o varias novelas, excepto quienes hubieran obtenido este galardón en ediciones anteriores.
2. Las obras, de tema libre, deberán ser originales, inéditas y escritas en español.
3. Su extensión oscilará **entre 150 y 300 páginas,** en formato DIN A-4, **a doble cara**, letra de doce puntos e interlineado doble.
4. Los originales, por duplicado y convenientemente encuadernados o cosidos, deberán remitirse a:

   Ayuntamiento de Valladolid
   Centro de Publicaciones y Programas
   de Promoción del Libro Casa de Zorrilla
   C/ Fray Luis de Granada, n.º 1
   47003 Valladolid

5. Los originales habrán de ir encabezados por el título de la obra y un pseudónimo del autor. En un sobre cerrado aparte, en cuyo exterior deberá estar escrito únicamente el título de la obra y el pseudónimo, se incluirán los siguientes datos del autor: nombre, dirección, teléfonos de contacto y un breve currículo bio-bibliográfico, así como una declaración firmada en la que conste que la obra es inédita, no se ha presentado a otro concurso pendiente de resolución, ni tiene sus derechos comprometidos de alguna manera.
7. El jurado del Premio «Ateneo-Ciudad de Valladolid» de Novela estará compuesto por cinco miembros: dos designados por el Excmo. Ayuntamiento de Valladolid; dos designados por el Ateneo de Valladolid (en calidad de presidente y secretario, ambos con derecho a voto) y uno por la Editorial Algaida.
8. El fallo se hará público durante la segunda quincena del mes **de septiembre de 2017**, en un acto institucional que se celebrará en la ciudad de Valladolid.
9. El Ayuntamiento de Valladolid entregará al ganador, que deberá estar presente, **20.000 euros** (de los que se descontarán los impuestos legales correspondientes) en concepto de anticipo de los derechos de autor, y su obra será publicada por Algaida Editores, S. A. y distribuida a escala nacional por el Comercial Grupo Anaya, previa firma del oportuno contrato de edición.
10. El fallo del jurado será inapelable. Los concurrentes, por el mero hecho de presentar sus novelas, se atienen sin reservas a estas bases y a la decisión del jurado y el ganador se compromete a suscribir cuantos documentos sean legalmente preceptivos para el cumplimiento de la base novena.
11. No se devolverán las obras no premiadas ni se mantendrá correspondencia con sus autores, por lo que se les aconseja que conserven en su poder una copia de las mismas. Las obras no premiadas serán destruidas tras el fallo definitivo.
12. El premio podrá ser declarado desierto.

Valladolid, 30 de noviembre de 2016

www.ateneodevalladolid.org www.aytovalladolid.net www.fmcva.org

Ateneo de Valladolid • Programación Enero-Marzo 2017

Enero

Martes, día 24

Josefa Eugenia Fernández Arufe, Catedrática de Economía Aplicada. Profesora Emérita de la UVa y exconsejera de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León:
Ciclos y crisis en Economía.
– **A las 19 h.** Lugar: Casa Revilla.

Martes, día 31

Marcos Sacristán, Catedrático y exrector de la UVa:
El futuro de la Universidad española: entre Mercado y Estado.
– **A las 19 h.** Lugar: Casa Revilla.

Febrero

Lunes, día 6

Olga Volosyuk, Catedrática de la Universidad de Investigación Nacional, Escuela Superior de Economía, Facultad de Economía Mundial y Relaciones Internacionales de Moscú:
Presentación de libro y disertación sobre relaciones entre España y la URSS desde 1977 hasta hoy
– **A las 19 h.** Lugar: Palacio de Santa Cruz (Aula Triste).

[Días 7-8-9-10] CICLO ZORRILLA,

A las 19 h. Lugar: Casa Revilla.

Martes, día 7

José Luis Varela, Excatedrático de Literatura de la UVa:
Zorrilla y su peculiar Romanticismo.

Miércoles, día 8

Jorge Manrique Martínez, Excatedrático de Literatura de la UVa:
Zorrilla y la española cuando besa.

Jueves, día 9

Germán Vega García-Luengos, Catedrático de Literatura de la UVa:
El arranque del mito: las conquistas de Don Juan en el siglo XVII.

Viernes, día 10

Inés Praga, Catedrática de Filología Inglesa de la UBU:
El Don Juan de Lord Byron: tradiciones y traiciones.

Martes, día 21

Asamblea General de Socios del Ateneo.
– **A las 19 h.** Lugar: Casa Revilla.

Marzo

Martes, día 7

Fernando Rey Martínez, Catedrático de la UVa y consejero de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León:
El papel de la educación en la sociedad actual.
– **A las 19 h.** Lugar: Casa Revilla.

Martes, día 14

Fernando Longas, Profesor de Filosofía de la UVa: *¿Dignidad o precio?*
– **A las 19 h.** Lugar: Casa Revilla.

Martes, día 21

Fernando Manero Miguel, Catedrático de Geografía de la UVa:
La perspectiva literaria del paisaje de Castilla y León
– **A las 19 h.** Lugar: Casa Revilla.

JOSÉ ZORRILLA, itinerario vital. (1817-1893)

1817. Nacimiento en Valladolid. Hijo de José Zorrilla Caballero (Relator de la Chancillería de Valladolid) y Nicomedes Moral y Revenga.

1823 (finales). Entran en Valladolid los absolutistas (Partida del Cura Merino). La familia Zorrilla a Burgos. José Zorrilla Caballero es nombrado Gobernador.

1824-25. La familia parece que conserva casa en Valladolid, en la C/ Angustias, 69.

1826 (otoño). José Zorrilla Caballero a la Audiencia de Sevilla. (el niño en internado).

1827. Traslado a Madrid a ocupar altos cargos políticos. El niño José Zorrilla (9 años) ingresa en el Seminario de Nobles, regentado por Jesuitas.

1828-30. José Zorrilla Caballero, Superintendente General de la Policía de Madrid.

1832. José Zorrilla Caballero es desterrado de Madrid a Lerma (Burgos).

1833-34. Matriculado de Derecho en Toledo. Muy mal estudiante.

1835-36. Matriculado de Derecho en Universidad de Valladolid. Abandona los estudios (3.º curso).

1836. Huye de la casa paterna a Madrid (roba una mula). José Zorrilla Caballero se incorpora al ejército carlista (Consejero de Castilla).

1837. Lectura de poesía, no preparada para el acto, ante cadáver de Larra.

1839. Se casa con Florentina O'Reilly, que morirá en 1865. Un hijo de ésta será cónsul en Burdeos que ayudará a Zorrilla Caballero a regresar a España (1845).

1845. Muere Nicomedes Moral y Revenga (madre). Viaja a Francia.

1846. Regresa a Madrid.

1848. Elegido miembro de la Real Academia de la Lengua. Ingresará en 1885.

1849. Fallece José Zorrilla Caballero (padre).

1851. Va a París. Se enamora de Emilia Serrano (Leila, Beida). ¿Una hija?

1853. Viaje a Londres.

1854-66. Vive en Méjico. En 1858 breve viaje a Cuba. En 1864 el emperador Maximiliano le nombra director del Teatro Nacional de Méjico.

1866. Regresa a España. Viajes a París, Bélgica y Londres.

1869. Se casa con la actriz Juana Pacheco.

1871. Va a Roma.

1876. Regresa a España. Penurias económicas.

1879. Colabora con *El Imparcial,* el primer periódico de la época.

1884. Cronista de Valladolid.

1885-88. Residencia en Valladolid. Médico el padre del niño entonces Narciso Alonso Cortés (biógrafo).

1885. Por fin ingresa oficialmente en la RAE.

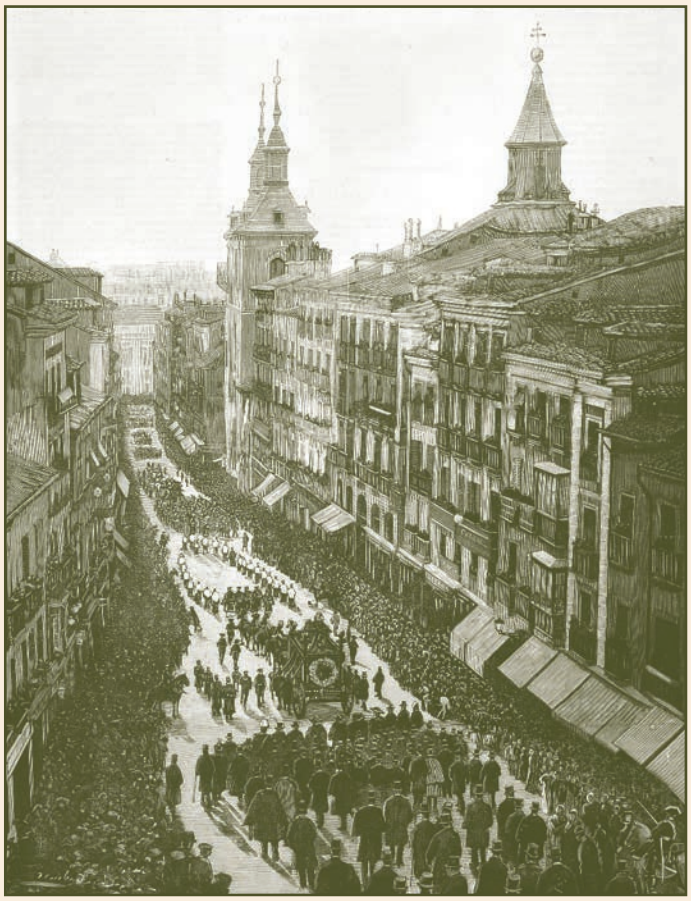
1886. Consigue por fin una pensión oficial del Estado.

1889. Coronación como poeta Nacional en Granada.

1893. Muere en Madrid. Entierro apoteósico.

1900. Erección en Valladolid por suscripción popular del monumento a José Zorrilla (Puertas del Campo Grande) de A. Carretero.

1896. Traslado de restos mortales a Valladolid con gran participación popular.



Entierro del poeta nacional José Zorrilla. Paso de la fúnebre comitiva por la calle de la Montera de Madrid. Dibujo del natural, por el Sr. Comba.

Junta de
Castilla y León