

La primera representación del *Don Juan Tenorio* en París*

First Performance of *Don Juan Tenorio* in Paris

Pilar Vega Rodríguez

Universidad Complutense de Madrid

pvegarod@ucm.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5014-6855>

RESUMEN

A través de las noticias referidas a José Zorrilla en la bibliografía crítica francesa (textos periodísticos y textos historiográficos) reconstruimos el evento de la primera representación de *Don Juan Tenorio* en París, en 1898, a cargo de la compañía teatral de María Guerrero. Las circunstancias y presupuestos que rodean esta función proporcionan elementos para juzgar sobre la recepción francesa del poeta.

Palabras Clave: José Zorrilla; *Don Juan Tenorio*; María Guerrero; periodismo; Théâtre Sarah-Bernhardt.

ABSTRACT

Through the news referred to Zorrilla in the French critical bibliography (journalistic texts and historiographical texts) we reconstructed the event of the opening night of the *Don Juan Tenorio* in Paris in 1898, in charge of the theatrical company of Maria Guerrero. The circumstances and previous knowledge surrounding this function provide elements to judge about the French reception of the poet.

Key words: José Zorrilla; Don Juan Tenorio; María Guerrero; Journalism; Théâtre Sarah-Bernhardt.

* Este trabajo se realiza en el marco del proyecto de investigación I+D financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. «Legendario Literario Hispánico del siglo XIX» (RTI2018-096493-B-100).

1. EL TENORIO EN EL CONTEXTO DEL PROYECTO FRANCÉS DE UN «TEATRO INTERNACIONAL»¹

La idea de construir en París un teatro internacional fue un proyecto acariciado al menos desde 1861 cuando, por iniciativa del tenor y director de teatro Alphonse Ruin de Fye y el arquitecto Ernest Lebrun, se preparó el proyecto de un coliseo monumental (sito en el Boulevard de Bonne-Nouvelle) con capacidad para 6000 espectadores. Se trataba de impulsar la construcción de un edificio del mismo rango del Teatro Nacional de la Ópera, que pudiese rivalizar con los modernos teatros de ciudades como Nueva York, Dresde o Londres, y en cuyas instalaciones se pudiesen exhibir todo tipo de espectáculos. En cuanto al marbete «internacional», a lo que se referían Mr. Ruin y Mr. Lebrun era no tanto a la amplitud del repertorio como a la constitución de un teatro representativo de la nación, aunque el repertorio internacional y en lengua original no estuviese fuera de sus perspectivas. Una ciudad cosmopolita como París albergaba siempre público potencial para ese tipo de funciones consideraba Ruin (1863, 14). El ejemplo de lo realizado en la escena alemana donde, a impulsos de A.W. Schlegel, se había confeccionado un importante corpus de teatro extranjero en alemán, era otro de los estímulos para los intelectuales franceses. Con un repertorio análogo podría resolverse en París el problema encontrar artistas políglotas. Y, además, el teatro internacional brindaría la oportunidad de continuar ejerciendo su influencia en el diseño de la cultura europea a los grandes autores clásicos de cada país, tales como Shakespeare, Schiller, Alfieri, Calderón, Molière, Corneille, Racine y Beaumarchais (Spèranza 1867, 1).

Sin embargo, el proyecto de Mr. Ruin no llegó a realizarse, aunque sí propició el deseo de una renovación teatral de más amplio horizonte. Poco después, y con motivo de la Exposición Universal de 1867 –esta vez gracias al trabajo del arquitecto Mr. Albert Martin– fue instalado en el Champ du Mars un amplio y lujoso teatro, concebido como edificio desmontable, cuyos materiales fueron reutilizados para el Théâtre de la Gaîté de Montparnasse, una vez concluidos los fastos de la Exposición. En el proyecto intervinieron de modo decisivo, entre otros eminentes escritores, Aldric Pichard y Alexandre Dumas (hijo), y ya entonces se afrontó con escepticismo la posibilidad de atraer al público con este tipo de repertorio².

¹ Para la realización de este trabajo, se ha barajado un corpus de sesenta textos (cuarenta y nueve textos periodísticos y once noticias historiográficas) en los que se mencionan los hitos principales de la notoriedad de Zorrilla desde 1837 a 1912. Se han tomado en cuenta diccionarios e historias de la literatura española y de la literatura universal, noticias biográficas y de eventos relacionados con la coronación como dramaturgo de Zorrilla, su ingreso en la Academia, fallecimiento y homenajes póstumos; así como la publicación de sus obras, crítica literaria, noticias sobre la traducción de sus obras al francés, y, finalmente, la representación del *Don Juan Tenorio* en París.

² Sobre el devenir del elegante Théâtre du Champ du Mars, véase «L'Exposition Universelle» (Anónimo 1867, 2) *L'Album de l'Exposition Universelle* de Gabriel Richard (1867, 121,

Sin embargo, había un interés verdadero por parte de las instancias oficiales en el proyecto. En 1878, por ejemplo, Mr. Eugène Bertrand, director del Teatro de Variedades, había recibido una asignación pública para construir un teatro internacional en l' Avenue de l'Opéra, en los antiguos terrenos del Ministerio de Hacienda (un moderno teatro de luz eléctrica). El hecho era singular porque en París solo habían logrado este tipo de apoyo estatal los teatros de l'Opéra, Comédie Française, Odéon y Opéra Comique (Monval 1878, 510).

En la misma línea habían realizado importantes contribuciones el Théâtre de l'Oeuvre, y el Théâtre des poètes, dirigido por Charles Léger, donde fue representado *El Gran Galeoto*, (del Nobel español José de Echegaray), en 1886.

Nuevamente, con motivo de la Exposición internacional de 1889, fue relanzado el proyecto de «un teatro «internacional»», encomendándose el diseño del coliseo al arquitecto Seymour Wade. Emplazado en la avenida Suffren, la demora en las decisiones pertinentes retrasó la obra más de lo razonable; de manera que, finalmente, el teatro fue construido en solo treinta días e inaugurado el 6 de julio de 1889, cuando ya se había inaugurado la Exposición³. En consecuencia, no pudo presentarse un repertorio de gran calidad, aunque sí se lograra captar la atención del público por lo espectacular de la propuesta (Pougin 1890, 99): una exótica compañía de teatro y danza procedente de El Cairo. El éxito de programa fue tal que logró acaparar el público de los demás teatros, hasta el punto de que los empresarios de L'Odéon, Variétés, Vaudeville, y Renaissance decidieron cerrar por unos días para compensar las pérdidas. Pasado el tiempo, el escritor Jules Clarétie (1899) recordaría con tristeza la negra premonición de Alexandre Dumas en 1867 (miembro entonces del comité gestor del teatro de la Exposición Universal en los Campos Elíseos) cuando –un tanto provocadoramente– vaticinó que, en el futuro, los franceses no solo acabarían perdiendo interés por el teatro, ya fuese nacional o internacional, sino incluso por el mismo hecho teatral. El éxito del Teatro Suffren había confirmado fatalmente sus palabras.

Parecida suerte corrió la construcción del Teatro Internacional, impulsado por la escultora Iza Kwiatowska, condesa de Albazzi, en 1895 –«encore un autre théâtre», como decía el cronista de *Gil Blas* el 18 de enero de 1895– proyectado esta vez en la galería del artista Joseph Alfred Ponsin (hôtel particulier, 42, rue Fortuny). El teatro se proponía ofrecer una gran variedad de espectáculos: «comédies, drames anciens et modernes, œuvres étrangères dans leur langue originale ou en traduction, sculptures et tableaux vivants, danses, causeries scientifiques et littéraires» (Anónimo 1895, 3).

y 194). El teatro no tendrá que cerrar porque prácticamente no ha llegado a abrir, declaraba irónico Richard; en cuanto al repertorio, decepcionó tanto al público como a los críticos.

³ «Le Théâtre International de l'Exposition Universelle (au Champ de Mars, derrière le pavillon de la République mexicaine), a été inauguré hier, à quatre heures, par une représentation offerte à la presse» (Anónimo 1889b).

Lo mismo podría decirse del breve recorrido del Petit Théâtre International, promovido en 1897 por Mme. Ratazzi de Rute –con Francisque Sarcey⁴, Henry Fouquier⁵ y Émile Faguet⁶– cuyo propósito era sacar a escena cada mes una nueva pieza de teatro español o italiano. Los Bouffes-du Nord⁷ fue otro de los coliseos que llegó a ser propuesto como sede del teatro internacional, por iniciativa del escritor Clément Rochel y en colaboración de los directores del teatro, sin llegar a mayores realizaciones.

En definitiva, el objetivo de un teatro internacional en París no pasó de ser un «desideratum», actualizado de vez en cuando con motivo de las exposiciones universales, que no llegó a cristalizar en realidades. El escepticismo sobre su viabilidad quedó patente en la estimación de la crítica cultural de la prensa coetánea. Vale la pena mencionar en este sentido las opiniones de Éphrem Vincent⁸ en la *Revue d'art dramatique* (1897), para quien no cabía esperar un porvenir distinto de las iniciativas sobre el teatro internacional mientras estas continuasen dependiendo de comités de eruditos franceses (por muy bien asesorados que se hallasen). Los gestores culturales del presente habían perdido la sensibilidad y formación de quienes los precedieron –la generación de Hypolite Lucas, François-Antoine Habeneck, Antoine de Latour, Alphonse Royer, o Dumas Hinar– que no solo habían conocido muy bien la literatura española, italiana o portuguesa (por haberlas estudiado y traducido) sino que estuvieron libres del prurito chauvisnista que impedía hoy a los eruditos reconocer la deuda del teatro francés (Corneille, Molière, Regnard, Lesage, Florian, Hugo, Mérimée) con el gran teatro español (Vincent 1897, 1)

⁴ Las fuentes de todas nuestras noticias biográficas son: Data BnFr, Encyclopédie Larousse en ligne y Enciclopedia Espasa.

Francisque Sarcey (8-10-1897/16-5-1899) fue crítico teatral y periodista en *Le Figaro* (1857), *L'Opinion nationale* (1860) y *Le Temps* (1867), donde mantuvo su columna de crítica teatral durante treinta y dos años. Colaboró diariamente en *Le Gaulois* (entre 1868 y 1871) y *Le XIXe siècle* (fundado en 1871) –periódico republicano moderado– combatiendo enérgicamente la burocracia, la administración y el clericalismo, por lo que sufrió varios procesos penales.

⁵ Henry Fouquier (1838-1901), político y escritor, firmó como «Colombine» en *Gil Blas*; fue cofundador en 1873 de *Petit Parisien*, periódico que abandonó después para escribir en *XIXe siècle*.

⁶ Émile Faguet (1857-1916) fue profesor de Literatura en la escuela secundaria y en la Universidad de La Sorbona a partir de 1896, así como crítico y escritor en muchos periódicos. En 1903 ingresó en la Academia Francesa.

⁷ El Théâtre des Bouffes du Nord fue construido por Luis Marie Lametil e inaugurado en 1876; mantuvo esta identidad hasta 1904 en que se transformó en el Théâtre Molière (Pougin 1885, 725). André Biguet anunció el propósito de los promotores del teatro de estrenar una obra mensual: «Le Théâtre International jouera notamment, au début, à côté d'œuvres plus modernes: *Le Séducteur de Séville*, de Tirso de Molina; *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, *La Force du Destin*, du duc de Rivas» (Biguet 1897, 3).

⁸ Éphrem Vincent fue crítico y escritor en *Le Mercure de France*, donde publicó la sección «Lettres espagnoles» desde 1898. Fue comentarista y traductor de Galdós.

Al prejuicio nacionalista se sumaba el academicismo rancio, añadía Vincent (1897, 1), que oponía obstáculos innecesarios al teatro en lengua original. Para la difusión del teatro ni siquiera era preciso descartar el francés, ya que los mejores autores dramáticos de la literatura europea contaban con excelentes traducciones. Para el español, concretamente, Vincent se refería a las traducciones disponibles de Lope, Moreto, Calderón, Rojas Zorrilla, Cervantes y Guillén de Castro. Si a este material se añadiese el acierto en la distribución de los papeles entre los actores, posiblemente podría lograrse entre el público francés una positiva recepción del repertorio⁹.

En este contexto de noticias periodísticas sobre el proyecto de promoción de un teatro internacional¹⁰, hacemos alusión ahora a la podría ser considerada la primera representación en París del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (en 1897), la programada por Mme. Ratazzi para el debut de su Petit Théâtre International.

Sin embargo, y pese a las noticias, no nos ha sido posible encontrar la prueba de una efectiva representación de la obra. *Don Juan* no aparece, de hecho, en la lista publicada por el *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques* de las obras estrenadas en el año 1897, ni se encuentra reseña crítica de la representación en ninguna de las cabeceras de prensa, la cual debería haber tenido lugar dado el relieve de las personalidades que apo-

⁹ En cuanto al acierto en la distribución de los papeles, arriba mencionada, entre los actores franceses, Vincent recomendaba tener en cuenta su capacidad de mostrar «la fougue, l'élégance et le pittoresque» (Vincent 1897, 969). Estas tres cualidades podrían llevar a alcanzar al actor francés la verosimilitud, ya que no el sentimiento de lo español.

Otros textos disponibles eran las traducciones revisadas por George Sand, de *Don Álvaro* del Duque de Rivas y el *D. Juan Tenorio*, para las sesiones de las *Matinées Ballande* (Vincent 1897, 969).

¹⁰ «Le Théâtre International a choisi pour son spectacle d'ouverture le *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla» en *Le XIXe siècle* (Anónimo 1897i, 2). André Biguet informa en *Le Radical* del repertorio previsto: *Le Séducteur de Séville*, de Tirso de Molina; *Don Juan Ténorio*, de Zorrilla, *La Force du Destin*, du duc de Rivas (Biguet 1897, 3) y da la noticia de la aparición de una traducción póstuma del *Condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, entre los papeles de George Sand. Según Gustave Larroumet (de *Le Temps*) se trataría de una adaptación, más que de una traducción, que fue puesta a disposición del Teatro Internacional para su estreno (Larroumet 1897, 2). Larroumet fue el secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes e incluyó un estudio sobre María Guerrero en su libro *Études d'histoire et de critiques dramatiques* (Paris, Hachette, 1899).

Otras noticias sobre el teatro internacional se localizan en *Le Petit Parisien*, (Anónimo 1897a, 1897b, 1897c, 1897d, 1897e, 1897f, 1897g), *Le monde Artiste* (Sandoz 1898, 430); *Le Rappel*, (Anónimo 1897h) siempre con el mismo texto: «Le Théâtre International, fondé sous le patronage de Mme. Ratazzi de Rute et de MM. Francisque Sarcey, Henry Fouquier, Émile Faguet, dans le but de faire connaître au public français les chefs-d'œuvre de tous les théâtres étrangers et plus particulièrement des théâtres espagnol et italien, prépare son programme pour la saison prochaine aux Bouffes-du-Nord».

yaban la iniciativa (VV. AA. 1897, 672-702 y 756). Si a esto se suma la curiosa uniformidad de los sueltos aparecidos en la prensa, tal vez podría dudarse de si, en realidad, no se trata más bien de anuncios de promoción y no de verdaderas informaciones; en especial, si tenemos en cuenta lo efímero de los proyectos sobre el repertorio internacional que hemos descrito antes.

Por esto, según los datos disponibles hasta ahora, nos inclinamos a pensar que la primera representación en París del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla pudo ser la realizada en español, en el Théâtre de la Renaissance, los días 13 y 14 de octubre de 1898 (Anónimo 1898e, 4).

Como se ha dicho antes, el teatro francés contaba con un buen repertorio de traducciones del teatro español y, en concreto, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, ya había sido traducido por Achille Fouquier en 1882. Su versión fue publicada en la *Revue Britannique* entre marzo y junio de ese año¹¹. Pero la razón por la que *Don Juan* fue representado en español en su primera función parisina es completamente lógica: la obra fue añadida improvisadamente al repertorio programado por la compañía de Teatro Español de María Guerrero y Fernando Díaz Mendoza durante su visita a París en octubre de 1898.

2. LA CRÍTICA LITERARIA EN PRENSA SOBRE *DON JUAN TENORIO*

Antes de ocuparnos de la *première* de *Don Juan Tenorio* en París es conveniente hacer un breve apunte sobre la crítica literaria francesa del *Don Juan* de Zorrilla, sin ánimo de realizar ningún estudio exhaustivo de su recepción, que sería, no solo imposible para las limitadas proporciones de este trabajo, sino también innecesaria, dada la abundancia crítica generada sobre este punto. El objetivo de nuestra reflexión es disponer de un contexto de interpretación que sirva para valorar más adecuadamente las funciones de la compañía de María Guerrero, que analizaremos a continuación.

¹¹ En 1850 G. H. de Wilde hizo la traducción alemana de *Don Juan* (publicada en Leipzig por el editor F.A. Brockhaus) con el título *Juan Tenorio. Religiös-phantastisches Drama in zwei Abtheilungen (Juan Tenorio. Drama religioso-fantástico en dos secciones)* es decir, muy poco después del estreno de Zorrilla. No he podido comprobar lo que afirma Armand Edward Singer de que se trata de una versión de la obra de Tirso (1954, 123), lo que sería extraño dado el título y estructura de la traducción de Wilde. En comparación con la alemana, la traducción francesa de D. Juan es mucho más tardía, una primera versión del ingeniero Achille Fouquier, que residió en España, y fue autor asimismo de la traducción de *El Puñal del godo*, en 1885 (y en ese mismo año de la versión al francés de las leyendas de Bécquer). El escritor y periodista especializado en teatro, Emmanuel-Henri Parent de Curzon (además de crítico e historiador de la música), fue el autor de una segunda traducción al francés de *Don Juan Tenorio*, publicada en la librería Fischbacher en 1901, reseñada en diversas revistas, y que sirvió también para volver a reconsiderar la obra de Zorrilla. Henri Curzon se especializó posteriormente en José Echegaray y reseñó en el *Bulletin Hispanique* sobre todo las piezas clásicas.

El referente que cualquier espectador francés podía tener sobre el mito de Don Juan había sido construido fundamentalmente por el *Don Juan* de Molière, Corneille y Dumas. Según el testimonio de la crítica de teatros (v. apartado 3) el texto de Zorrilla no era conocido para el público francés salvo por la constancia de su celebridad en España, y por el insólito ritual establecido en torno a la obra desde hacía más de treinta años: su representación anual en todos los teatros españoles con motivo de la fiesta de «Todos los Santos». La costumbre había llamado siempre poderosamente la atención de la bibliografía francesa y era un dato que no solía faltar en las noticias historiográficas, periodísticas y de los relatos de viajeros franceses por España¹².

Bajo el seudónimo de *Mondragón*¹³, y desde las páginas de su columna en *Le Figaro*, Eusebio Blasco atribuía en 1886 el origen de la tradición de «Todos los Santos» a la iniciativa de un director de teatro que, a principios del siglo XVIII, obtuvo permiso para representar la obra de Antonio Zamora en un día

¹² Como artículo costumbrista, bosqueja *Le Diable Boiteux* (1897, 1) en *Gil Blas* su reflexión sobre los caracteres nacionales y el culto a los difuntos en su artículo «La Toussaint un peu partout» del que extraemos por su interés algunos párrafos:

«Le culte des morts varie dans chaque pays, suivant le caractère des habitants.

Familier et presque aimable en Italie, où les jeunes gens vont parfois, au crépuscule, donner des sérénades aux jeunes mortes, il est, en Espagne, tout extérieur théâtral et même un peu forain.

Les cimetières de Madrid ont un aspect différent des nôtres: les morts y reposent pour la plupart dans des niches pratiquées, sur plusieurs rangs, dans l'épaisseur des murs qui entourent de grandes cours ou des jardins. Néanmoins, quelques personnes sont inhumées enterre et beaucoup de familles riches ont fait construire dans les divers cimetières, notamment dans celui de San Isidro, le plus aristocratique de tous, de superbes tombeaux de pierre ou de marbre.

Les Madrilènes ne se bornent pas, le jour de la Toussaint, à porter des fleurs et des couronnes aux défunts qu'ils ont aimés; ils ornent encore leurs tombes de petites statuetstes ou d'images de saints et d'anges, et y installent des lampes, des lanternes et des cierges qui brûlent pendant toute la journée. Les grandes familles envoient aussi des laquais vêtus de riches livrées pour faire sentinelle devant le tombeau de leurs anciens maîtres; la Chambre des députés, se conformant à cette coutume traditionnelle, fait également brûler des cierges et met des gens de service auprès des tombes de ses anciens présidents. Ce déploiement de luxe funèbre, d'un goût généralement médiocre, attire chaque année, dans les cimetières de Madrid, une foule énorme, plus curieuse qu'émue, et dont l'attitude n'a rien de recueilli. Les abords sont occupés par de nombreux marchands ambulants qui vendent non seulement des couronnes et des objets pour orner les tombes, mais aussi du pain, des gâteaux, des fruits, des boissons et par une cohue de mendiants comme on n'en voit dans aucune capitale.

Vers la fin de la journée, les ivrognes ne manquent pas».

¹³ *Mondragón* fue el seudónimo de Eusebio Blasco, cronista de *Le Figaro* en Madrid desde 1854 (Larousse 1866, 1603). El crítico constataba que en solo dos días fueron vendidas todas las localidades del teatro «C'est un trait caractéristique des mœurs espagnoles», concluía el autor, el entusiasmo y la tendencia a dejar todo para última hora (*Mondragón* 1886, 4).

de luto (prohibido para el teatro, por tanto). Entendiendo la pieza de Zamora como una obra «de circunstancias» y apropiada para la conmemoración de «Todos los Santos» (Mondragón 1886)¹⁴ la iniciativa fue aprobada, cosechó un enorme éxito y la excepción acabó por convertirse en costumbre¹⁵. Más tarde, la obra de Zamora fue reemplazada por la de Zorrilla y la tradición se extendió a las principales ciudades españolas en las que la representación del *Don Juan* acabó siendo un elemento indispensable de la fiesta (Rouanet 1898, 50).

Teniendo en cuenta que prácticamente toda la segunda parte del *Don Juan* se desarrollaba entre el cielo y la tierra y permitía la convivencia familiar entre vivos y muertos, apuntaba el crítico Éphrem Vincent (1897, 971) —«les morts coudoient si fantastiquement les vivants»— en verdad, la obra de Zorrilla encajaba perfectamente en la conmemoración, como «moderno auto sacramental». No parecía extemporánea así su moralización cristiana: la victoria de la misericordia divina sobre la obstinación del pecador y la tesis más completamente romántica, acuñada por «le dernier des poètes romantiques», de que el amor humano, cuando es sincero, confluye con el divino y alcanza la redención.

En cualquier caso, como recordaría René Ferry en *La Revue Hebdomadaire*, no había nadie en España que no fuese capaz de recitar de memoria los versos de Zorrilla: «La popularité du drame fantastico-religieux est immense, grands et petits, hommes et femmes, lettrés ou non, le connaissent, le savent presque tout par cœur» (Ferry 1898, 567); y ello, pese a su inferior calidad en relación al texto fundador del mito, *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina.

La celebridad de *Don Juan Tenorio* constituía un misterio, manifestaba el escritor Gabriel Déésiré Laverdant en el prólogo de su *Don Juan converti* (1864). Ni por el argumento ni el estilo ni los personajes podía ser explicaba

¹⁴ Quince años más tarde, Tannenberg extiende la costumbre casi hasta la cesión de los derechos de la obra en 1847: «depuis près de cinquante ans on la joue sur tous les théâtres d'Espagne et d'Amérique à l'occasion, je ne sais trop pourquoi, de la Fête des Morts» (Tannenberg 1898, 57). Francisco F. Villegas (Zeda), en su columna «Le Théâtre à Madrid», en *La Renaissance latine*, precisa: «Parcourir les cimetières et voir ce drame, au moins une fois, voilà des devoirs que l'habitant de Madrid remplit scrupuleusement, religieusement peut être» (Villegas 1902, 569).

¹⁵ Decisivas para la configuración del ritual fueron las representaciones del Tenorio organizadas a partir del 31 de octubre de 1866 con motivo del regreso del poeta de México. Para esta ocasión el drama de Antonio Zamora fue sustituido por el de Zorrilla. Pero, según constata Hans Mattauch (1995, 411) a través del examen de la cartelera teatral española, la costumbre del ritual de «Todos los Santos» (ya fuese con el drama de Zamora o Zorrilla) no existió en Madrid hasta la década de los 70. Su implantación fue consecuencia de la imitación del ritual ya implantado en Barcelona (y por extensión en Valencia), donde la obra de Zamora venía representándose con motivo de la fiesta de «Todos los Santos» desde 1814, y donde el Tenorio de Zorrilla había conseguido desplazar a su antecesor desde 1847. La consolidación de la tenoriomanía —desarrollada en los teatros por horas de Madrid con su tendencia a derivar hacia lo cómico y paródico—, fue el otro hecho que impulsó el ritual de las Ánimas en Madrid.

su fama (Laverdant 1864, 260)¹⁶. No era *Don Juan* Tenorio el mejor de los dramas románticos españoles, precisaba Boris de Tannenberg (1898), ampliamente superado por las obras de Rivas, Gutiérrez o Harzzenbusch. Tampoco fue el único texto, ni el más valioso, en que Zorrilla revisó el mito de D. Juan (la leyenda de *Margarita la Tornera*, recibió en la crítica francesa generosos elogios, en cambio). Otros escritores españoles, coetáneos de Zorrilla, se habían sentido atraídos por el mito, logrando resultados estéticos muy superiores: bastaba recordar el poema de Espronceda, *El estudiante de Salamanca* (Vaperau 1876, 648; Lichenberger 1878, 78; Khan 1898, 32)¹⁷.

La perplejidad de la crítica francesa ante la fama popular, que favorecía al menos valioso de los arquetipos donjuanescos, crecía al comparar el *Tenorio* con las versiones francesas. De un lado, se preguntaban los críticos si Don Juan era un mito específicamente español y si no debería ser incluido, más bien, dentro del arquetipo universal de «l'athéiste fulminé», al cual Zorrilla habría añadido una nueva reencarnación no especialmente sobresaliente.

Pero si se concedía que el Don Juan no era arquetipo del patrimonio popular, sino un auténtico mito español forjado por Tirso de Molina, entonces tampoco Zorrilla se hacía merecedor de una popularidad especial, pues su asimilación del mito procedía no tanto de la filiación española como de la francesa: en concreto, de las reescrituras de Molière y Corneille, de la narración de Prosper Mérimée en *Les âmes du Purgatoire* y de la adaptación dramática de este relato realizada por Alexandre Dumas en *Don Juan de Marana*. Zorrilla habría conocido el drama a través de la traducción de García Gutiérrez y aprovechado de Dumas –con menor acierto– no solo sus personajes (además de Don Juan, otros, como Sandoval de Ojeda, trasmutado en Luis Mejía), sino también nudos argumentales (la apuesta de los dos tenorios) y diversos motivos temáticos (como el encuentro con el espíritu del ángel guardián transformado en mujer).

Por otra parte, y pese a la gran profusión de espíritus en la pieza, difícilmente podría ser considerado *Don Juan* un drama verdaderamente religioso o, por lo menos, de una religiosidad ortodoxa, consideraba Norbert Lallé en la *Revue Britannique* (1893). Retar a la justicia divina con un sacrificio temerario como hace Inés, –cuando el alma tras la muerte no puede merecer para sí ni para otros– no resulta especialmente piadoso. Fuera de que el arrepentimiento de *Don Juan* ya había sido intentado por Dumas en su *Don Juan*, cuando permite al ángel guardián de la familia Marana poner en peligro su lugar en el cielo por su empeño en lograr la conversión del pecador (situación ya inver-

¹⁶ Gabriel-Désiré Laverdant fue periodista y político fourierista, uno de los principales colaboradores de *La Phalange* y *La Démocratie pacifique*, autor del famoso panfleto *La Mission de l'art et du rôle des artistes. Salon de 1845*, (Paris: Aux bureau de la Phalange, 1845).

¹⁷ El autor volvió a este arquetipo en dos ocasiones más con *El desafío del Diablo* y *Un Testigo de Bronce*, según recordarían Molinier (1873, 103) y George Vaperau (1876, 648).

similar en Dumas y mucho más exagerada por Zorrilla). De modo que Zorrilla ni siquiera habría sido original en este episodio (Malefille 1855, 214).

Lallié mostraba su desacuerdo con Zorrilla cuando afirmaba que su Don Juan se había apartado de las encarnaciones paganas precedentes, reclamando para sí el título de creador exclusivo de la Inés cristiana, emblema del amor casto. Sin dudar de la belleza del personaje y matizando interpretaciones culturales, Lallié se resistía a considerar a Inés «cristiana irreprochable» ya que, a fin de cuentas, solo a ella correspondía la responsabilidad por la muerte de su padre. Además de conceder el perdón a don Juan demasiado deprisa, Lallie recriminaba al personaje que no hubiese alcanzado para su padre la misma salvación que obtenía para don Juan: «Bien que le commandeur soit mort sans confession, Inès, sa fille, ne promet même pas un pèlerinage pour le salut de son âme; elle n'y pense pas un instant». Por todo ello, resultaba difícil a Norbert Lallié comprender la «grande leçon chrétienne» de la obra que Zorrilla se atribuía tan grandiosamente, arrogándose la pureza y ortodoxia de la fe: «Est-ce que Zorrilla ne s'est pas trompé en prétendant que tous les don Juan, sauf le sien, sont des œuvres païennes?» (Lallié 1893, 53)

Por lo demás, el Don Juan converso encerraba en sí una contradicción, reflexionaba Henry Lyonnet en el relato de su viaje por España, y a propósito de la costumbre de la representación en la festividad de «Todos los Santos»:

Zorrilla, lui, dans son Don Juan Tenorio que l'on joue chaque année en Espagne au moment des fêtes de la Toussaint, nous fait entendre des chants d'église, et lui laisse le temps de se repentir. Oh! combien le Don Juan de Molière, débarrassé de tout ce fatras mystico-religieux est infiniment plus humain, mourant dans l'impénitence finale et le sarcasme sur les lèvres! Un Don Juan repentí? Est-ce donc un Don Juan? (Lyonnet 1896, 265).

Pero tal vez el afecto de los españoles por este personaje, señalaba Mondragón en *Le Figaro* (Mondragón 1886, 4), tuviese explicación por el acierto con que Zorrilla había llegado a conectar con las más íntimas intuiciones de los españoles, haciendo un retrato fidedigno de su carácter, tanto en sus defectos (el orgullo, la precipitación y hasta la brutalidad) como en sus virtudes (la generosa caballerosidad, y la capacidad de dejarse vencer por un amor puro). O al menos, el más fidedigno retrato del varón español. La misma opinión manifestaron otros críticos franceses: los espectadores quedan apresados por este personaje fascinante que representa el carácter nacional en una época lejana y ya perdida (Quesnel 1886, 88); un personaje, recordaba Lallié con palabras de Zorrilla, a la vez creyente e impío, fanfarrón y valiente, pero de buen corazón (Lallié 1893, 60). Ciertamente también el drama plasmaba el arquetipo de la mujer española, como sugería Désiré Laverdant, encarnado por el personaje de Inés, de una hermosura y pureza tal que sobrepasaba «en candeur la Marguerite de Goëthe, en force la Marthe de Dumas et l'Anna de Blaze» (Laverdant 1864, 239).

En todo caso, insistiría Ernest Mérimée en la reseña a la traducción de *D. Juan* de Henri Curzon (Mérimée 1901, 76) se trataba de un personaje estrechamente ligado a los arquetipos célebres del teatro español, donde nunca habían faltado intrigas de amor, duelos, episodios novelescos o fantástico-maravillosos, y en el que siempre se mezclaron, a partes iguales, sensualidad, libertinaje y religión. Desde esta progenie se explicaba el desenlace de la conversión de D. Juan que arruinaba, en el fondo, las secretas expectativas del público, para quien la impunidad de Don Juan era parte de su atractivo. Un desenlace pensado para la resolución feliz del drama, pero que planteaba graves objeciones técnicas de las que el propio Zorrilla fue consciente, y que le movieron a decir que su héroe no tenía ni pies ni cabeza.

En definitiva, manifestaba Mondragón desde las páginas de *Le Figaro*:

Le poème de Don Juan trouva dans notre poète légendaire un continuateur sans pareil. Les beaux vers de Zorrilla ont fait les délices de trois générations, et les amours sacrilèges et les aventures dramatiques du Don Juan devaient passionner extraordinairement un public comme le nôtre (Mondragon 1886, 4).

En cuanto al estilo de la pieza, subrayó Ernest Mérimée, *Don Juan* era, quizá, la obra en que Zorrilla se mostró menos cuidadoso: «Rarement l'auteur a été plus verbeux, vague et diffus que dans certaines parties du D. Juan» y, por tanto, menos natural, y hasta gongorino (Mérimée 1901, 76). Con todo, y a pesar de su prosaico contenido, los famosos ovillejos entre don Juan y don Luis, y las décimas de don Juan y doña Inés, concluían siempre con el aplauso del público. Y esto se debía a la sugestiva melodía que Zorrilla era capaz de imprimir en sus versos; no en vano fue catalogado en su tiempo como mejor poeta que dramaturgo. Es por eso que, después de todas las cautelas, reconocía Mérimée, «le D. Juan Tenorio de l'incomparable virtuose que fut José Zorrilla reste l'un des drames le plus caractéristiques et le plus significatifs de la littérature espagnole contemporaine» (Mérimée 1901, 76).

Aunque el elogio de Mérimée era solo aparente si se tiene en cuenta la opinión generalizada entre los críticos franceses de que solo la ignorancia del público español, y su propensión a lo maravilloso y sensacionalista, había permitido al *Tenorio* ser tomado por una obra maestra.

Como explicaba Norbert Lallié, el puro sucederse de efectos patéticos y maravillosos compensaba la inverosimilitud de la trama hasta concederle algo de la «grandeur» de una obra importante.

Si les invraisemblances se suivent d'aussi près peut-être que les anneaux d'une chaîne, l'une fait oublier l'autre; on comprend fort bien que le spectateur du drame, lorsqu'arrive la dernière scène, soit saisi, impressionné par la grandeur du spectacle, par la rapidité des événements et qu'il ait l'illusion d'avoir vu jouer un chef-d'œuvre (Lallié 1893, 56).

En conclusión, y pese a algunos pasajes de indudable hermosura, D. Juan Tenorio parecía a ojos de la crítica francesa una obra incoherente y defectuosa (Tannenberg 1898, 57)¹⁸. Pero la celebridad de Zorrilla era una de esas «esas cosas de España» que un extranjero no debía tratar de comprender, ironizó Boris de Tannenberg¹⁹.

Este tipo de juicios críticos sobre *Don Juan* se extendieron al resto de las piezas del canon teatral de Zorrilla, aunque en general fueron mejor valoradas. Por ejemplo, Charles de Mazade destacaba *Le Savetier et le Roi, La Nuit de Montiel y Loyaté d'une femme* sobre *D. Juan* (Mazade 1855). Para los hermanos Firmin-Didot, autores de la *Nouvelle biographie générale*, las obras más populares y aplaudidas del teatro de Zorrilla serían *Don Juan Tenorio* y *El Zapatero y el Rey*, esta última superior a la primera, pero en líneas generales, todas carentes de lo mismo, «ils sont faiblement conçus, les caractères en sont indécis; sauf quelques scènes vigoureuses et les brillantes qualités du style, ils ne s'élèvent guère au-dessus de nos mélodrames ordinaires» (Firmin-Didot 1866, 1019). En su *Historia del Teatro*, Alphonse Royer resumía, explicaba y traducía citas al francés de muchas de las obras del repertorio dramático de Zorrilla (que considera extenso y desigual) mencionando en orden decreciente de mérito *El Zapatero y el Rey* y *El caballo del rey Don Sancho*, ambas de aliento calderoniano, llenas de color y movimiento, y escritas «d'un style ferme et concis, et rappelle beaucoup les bons drames de l'ancien répertoire» (Royer 1878, II: 294). Menos logradas le parecían *Cada cual con su razón, Juan Dandolo* –escrita en colaboración con García Gutiérrez–, que no eran, según Royer, sino «une nouvelle édition du Bravo de Fenimore Cooper». Y en cuanto a *El Puñal del godo*, y *La fiebre*, constataba en ellas una utilización excesiva del *Romancero*. También recriminó Royer a Zorrilla el atrevimiento de haber tratado de refundir la obra maestra de Tirso con un resultado tan deficiente: un texto desmesurado y unos personajes pésimamente caracterizados (en especial, el protagonista, poco interesante e inverosímil). La consolatoria observación final de Royer no era más alentadora: «Mais ses défauts sont plus que compensés par de grandes qualités dramatiques qu'on ne rencontre pas dans les autres contemporains de la nation» (Royer 1869-1878, II: 298).

Pero conviene matizar que la displicencia de la crítica francesa hacia Zorrilla se fundaba no solo en razones estéticas, sino también ideológicas; prueba de ello es la división entre los que juzgaron inferior la pieza de Zorrilla por su interpretación religiosa y aquellos otros críticos que, al contrario, encontraron

¹⁸ «Le Don Juan Tenorio renferme quelques morceaux lyriques d'une belle envolée, mais c'est une pièce bâclée, incohérente, tout à fait indigne du sujet» (Tannenberg 1898, 57).

¹⁹ «Mais ce succès inouï rentre dans la catégorie de ces Cosas de España, qu'un étranger ne peut prétendre expliquer. Zorrilla lui-même n'a jamais pu comprendre l'engouement du public pour une oeuvre dont il a pris maintes fois plaisir à signaler tous les défauts» (Tannenberg 1898, VI).

novedad y autenticidad en este planteamiento e incluso admitieron como aportación original la conversión de Don Juan. Por eso, no le faltaron a Zorrilla hermosas alabanzas, como las del escritor Désiré Lardevant, quien aceptando la inferioridad artística de Zorrilla en relación a Tirso, lo juzgaba superior a él –y a todos los que habían reescrito el mito– por la hondura con que había plasmado el anhelo profundo que el mito encerraba: el deseo de dejarse transfigurar por el amor. Si Tirso tocaba el exceso de «lo terrible» en su obra, y hacía el retrato sublime del Dios que castiga, Zorrilla –en opinión de Laverdant– conmovía por la verdad con que planteaba el problema moral y religioso, tocando el exceso de «lo sublime» de la clemencia divina (Laverdant 1864, 280). Y Achille Fouquier destacaba a Zorrilla –dentro del conjunto de los más de treinta autores que habían proseguido la recreación del personaje tanto en poemas, comedias y dramas– precisamente por esta tesis: que un instante de arrepentimiento y la intercesión de nuestros seres queridos muertos puede borrar ante los ojos de Dios toda una vida criminal. No era de extrañar, pues, que *Don Juan* hubiese alcanzado el privilegio de ser representada el día de «Todos los Santos», razón por la que todos los españoles habían llegado a conocer de memoria sus versos (A. Fouquier 1882, 94).

También Louis Ganderax en la *Revue des deux mondes* elogió a Zorrilla con motivo de su reseña de la representación del *Don Juan* de Molière en el Théâtre de l'Odéon, en septiembre de 1886. Después de hacer mención de los autores que habían configurado la estela donjuanesca (Mozart, Musset, Hoffmann, Puskin, Byron, Mérimée, Dumas), el crítico concedía a Zorrilla el honor de haber recuperado, a su modo, al verdadero Don Juan creado por Tirso, una especie de Prometeo moderno: «Don José Zorrilla, sur ces entrefaites, a repris à sa façon le véritable Don Juan» (Ganderax 1886, 455).

Parecida opinión expresó Anatole Montaignon, especialista en Molière, quien celebraba el *Don Juan* de Zorrilla como «une oeuvre géniale, personnelle et toute nouvelle, d'une poésie étrange et d'une rare vigueur», puramente española (Montaignon 1889, XIII-XIV).

Y, en el mismo sentido, se pronunció el crítico Cadilhac al juzgar que Zorrilla había logrado restaurar el sentido original del mito y el contenido del que probablemente quiso dotarle Tirso: «Zorrilla a restitué à la légende son véritable caractère, avec le pardon comme conclusion; don Juan est sauvé par l'amour de dona Inès» (Cadilhac 1889,2).

3. LA PRIMERA REPRESENTACIÓN DE *DON JUAN TENORIO* EN PARÍS EN EL TEATRO DE LA RENAISSANCE

El viejo teatro de la Renaissance, que había sido escenario de los grandes estrenos del teatro romántico bajo la dirección de Alexandre Dumas y Víctor Hugo (entre 1837 y 1841) y testigo de los éxitos de Casimir Delavigne y Gé-

rard de Nerval, conoció algunos años de oscuridad a partir de 1841, cuando hubo de cerrar al público al no poder sostener la competencia de la Ópera Garnier y la Ópera Cómica. En 1871 fue casi arrasado por un incendio, durante los hechos de la revolución, lo que obligó a reedificarlo de nuevo, y poco después, a finales de marzo de 1873, volvía completamente remozado para vivir una nueva etapa de esplendor (Berthelot 1902, 397).

Entre 1893 y 1899 asumió su dirección la actriz y empresaria Sarah Bernhardt, quien mantuvo su contrato de arrendamiento hasta enero de 1899. Desde un año antes era propietaria del Théâtre des Nations, al que había rebautizado con el nombre Théâtre Sarah-Bernhardt, con el que quería dar un nuevo giro a su proyecto de renovación de la escena nacional (Emboden 1975, 169). La visita de la compañía de Teatro Español en 1898 podría ser enmarcada, por tanto, en el propósito general de la regeneración e innovación del teatro emprendido por la Renaissance desde 1873, y que la propia María Guerrero había asumido para la escena española. Su visita parisina coincidía también con un nuevo lanzamiento en París del acariciado proyecto del teatro internacional.

María Guerrero era no solo bien conocida en París, sino también un personaje frecuente de la opinión pública francesa por varias razones, entre ellas, su amistad con el actor y director Benoît Constat Coquelin, y por haber sido la anfitriona de Sarah Bernhardt durante su gira por España el año anterior, viaje del que la prensa francesa y española hizo gran eco.

Por este motivo, la visita de la compañía de Teatro Español a París fue también anunciada y preparada con antelación e interés en los periódicos parisinos, ofreciendo toda una batería de argumentos para disponer favorablemente al público. El 4 de febrero de 1898, por ejemplo, *Le Gaulois* daba noticia de la firma del contrato por diez funciones de la Compañía de Teatro Español con el Théâtre de la Renaissance, para el otoño, y no olvidaba enfatizar que el acontecimiento era singular; era la segunda vez en la historia que una compañía española visitaba París (la primera con motivo del matrimonio de Luis XIV) (Anónimo 1898h, 3). Lo mismo hizo *Le Journal*, el 4 de febrero, haciendo mención del empresario de la compañía, Faustino da Rosa, y de las fechas contratadas en principio, del 10 al 25 de septiembre (Anónimo 1898b, 3). Por otra parte, subrayaba Éphrem Vincent en *La Revue d'Art Dramatique* el interés y la admiración que la Compañía de Teatro Español había manifestado siempre por Francia como factor de recomendación. María Guerrero, que hablaba un francés perfecto («parlait divinement le français»), jamás había perdido la ocasión de mostrar públicamente su agradecimiento al que fuera su maestro, Constant Coquelin. (Vincent, 1898, 6). Era, además de actriz, una mujer distinguida, la esposa de Fernando Díaz de Mendoza, nombre teatral del marqués de Fontanar, grande de España. La pareja constituía pues el más bello ejemplo de amor romántico. Díaz Mendoza había sacrificado todo su *status* a la pasión teatral (logrando entrar en la más importante compañía de teatro español) y a la pasión amorosa (al desposarse

después con la actriz principal). Se había hecho cómico por amor, llegarían a decir Edouard Conte en *Le Matin* (Conte, 1898, 2) y Larroumet en *Le Figaro*; «comme le marquis de Sigognac dans le Capitaine Fracasse, de Théophile Gautier» (Larroumet 1898, 3).

La decisión de la compañía de Teatro Español de afrontar la aprobación del público parisino era signo indudable de sus méritos, ya que París era el centro de la literatura y la cultura mundial; por ello, actuar en París era el camino obligado para la consagración artística²⁰: «C'est un raffinement d'artiste de remettre ses succès à l'épreuve» declaraba Vincent (1898, 6). Vincent recomendaba a los parisinos no dejar de asistir a estas funciones de teatro español para hacer verdad el amor a la propia tradición, la cual conllevaba el conocimiento suficiente de las propias fuentes de inspiración; y, en este sentido, era innegable la deuda, más o menos confesada, del teatro francés con el español.

Así pues, y como correspondía al interés despertado por la visita, las noticias sobre la compañía de María Guerrero fueron muy frecuentes en la prensa. Se informó a la opinión pública con antelación de la composición de la compañía, de su llegada a tierra francesa y a París²¹, de la provisión de decorados y *atrezzo*²², del inicio de las representaciones²³ y de los avatares de las funciones (como el de la cancelación de la sesión del 4 de octubre por indisposición de María Guerrero)²⁴, así como del repertorio de las funciones. Lo integraban piezas clásicas y modernas: *La dama boba*, de Lope de Vega; *El desdén con el desdén*, de Moreto; *Casa con dos puertas*, de Calderón; *El vergonzoso en Palacio*, de Tirso; *El estigma* y *Mancha que limpia*, de Echegaray; *La Dolores*, de Felú y Codina; y *Tierra Baja*, de Gimerá, muy representativa y sobresaliente en el contexto de la invasión vaudevillista en la escena francesa (Vincent 1898, 6)²⁵. Además, se representaron los sainetes *Los dos habladores* (atribuido

²⁰ «María Guerrero deja su lugar de primera actriz en España para hacer sus pruebas en la escena francesa, avalada por el actor Benoît-Constant Coquelin, y siguiendo el ejemplo de otras artistas como Conchita Gelabert, Consuelo Domenech, etc...: La Guerrero tiene la misma categoría de actrices como Sarah Bernhardt, Mll. Rousell, o Marie Colombier» (Mondragon 1893: I, 26).

²¹ Entre otros muchos, *Le Rappel*, en un apunte de Émile Marsy del 16 de septiembre (Marsy 1898, 3) y unos días más tarde con la noticia de la llegada a París de la compañía, el 27 de septiembre.

²² *Le Gaulois* informó del *atrezzo* y decorados que la compañía traía consigo en «Presse et Revues» (1898j).

²³ *Le Monde illustré* en «Memento de la Semaine», hizo el anuncio del comienzo de las representaciones (Anónimo 1898d).

²⁴ La noticia se ofrece, entre otras cabeceras, en «Les Coulisses» de *La Lanterne*, (Anónimo 1898c) y en «Courrières des Théâtres» de *Le Figaro* (Anónimo 1898o).

²⁵ Comenzaron las funciones el 5 de octubre con la representación de *La niña boba* y *Pepa la frescachona*, anuncia la sección «Théâtres», de *Le Temps* (Anónimo 1898f). Henri de Curzon informaba en *Les Annales du théâtre et de la musique* de la lista de obras

entonces a Cervantes), *El Muñuelo*, de Don Ramón de la Cruz; *Pepa la frescachona*, de Ricardo de la Vega y *Las Olivas*, de Pablo Parellada. Pero no fue incluida en el repertorio la representación de *Don Juan*, lo cual no dejó de suscitar alguna queja en la prensa²⁶.

A su regreso de Londres, el 12 de octubre de 1898, la actriz Sarah Bernhardt acordó con la compañía de María Guerrero cuatro sesiones extraordinarias, de las cuales dos fueron destinadas al *Don Juan*. De este modo, se accedía a las numerosas peticiones que habían llegado a la compañía de Teatro Español «de voir enfin sur une scène parisienne un don Juan espagnol» afirmaba *Le Temps* el 15 de octubre (Anónimo 1898e, 4) tan famoso como desconocido en Francia (Ferry 1898, 567). Y, de hecho, esas peticiones recibidas por María Guerrero a las que se refiere el «Courrières des Théâtres», de *Le Figaro* el 12 de octubre, permiten suponer que la obra no había sido representada antes en los teatros de París (Anónimo 1898o, 3).

Por los datos recabados, ese regalo de la representación de *Don Juan* –así lo juzga *La Lanterne* (Anónimo 1898c, 2)– tuvo lugar en los días 13 y 14 de

representadas: *La Nina Boba*, de Lope de Véga (3 actes, en vers), deux fois; *El Vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina (3 actes, en vers), *El desdén con el desdén*, de Moreto (3 actes, en vers), deux fois. THÉÂTRE ROMANTIQUE. *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla (7 actes), deux fois. THÉÂTRE CONTEMPORAIN. *La Dolorès*, de T. José Feliu y Codina (3 actes, en vers), deux fois; *Mancha que limpia*, de D. José Echegaray (4 actes, en prose), *El Estigma*, de D. José Echegaray (3 actes, en prose), *Tierra baja*, de D. Ángel Guimerá, trad. du catalán par D. J. Echegaray (3 actes, en prose). Il faut ajouter à ces pièces proprement dites divers sainetes, entremes ou cuentos, complément comique et très national de la soirée, tels *Los dos habladores*, de Cervantes (qui ont été traduits en français) *El Muñuelo*, de Ramon de la Cruz, *Las Olivas*, de D. Pablo Parellada, très pittoresques scènes populaires, inspirées d'un antique colloquio de Lope de Rueda» (Curzon 1898, 303) *L'Intransigeant* añadía a esta lista el sainete «Ultramarinos» de Tomás Luceño, el 21 de septiembre (Anónimo 1898s, 3).

²⁶ «Il est regrettable que Mme.Guerrero n'ait point inscrit, au moins une fois, au programme de sa série le Don Juan Tenorio de Zorrilla, qui est devenu le drame national par excellence. Nos lecteurs se souviennent qu'en novembre dernier notre collaborateur M. Gustave Reynier consacra une de ses lettres d'Espagne aux représentations de cette pièce qu'il est de tradition de jouer tous les ans dans tous les théâtres de la péninsule, à l'époque de la Toussaint. Il eût été particulièrement intéressant et attrayant pour un public français de voir ce personnage universellement connu de don Juan qui, avec don Quichotte, incarne si parfaitement le génie et le caractère du peuple espagnol, interprété comme il sait le faire par don Fernando Diaz de Mendoza. M. Faustino da Rosa, l'agent général du théâtre espagnol, dit que, si don Fernando n'a pas mis au programme Don Juan Tenorio, c'est que et l'hidalgo se retrouve encore là Mme.Guerrero n'a dans le drame que le rôle très court, quoique ravissant d'ailleurs, d'Inès la jeune novice que séduit don Juan. Cette délicate objection est fort respectable, mais elle peut être écartée par Mme.Guerrero elle-même. «Dona Inès consentirait volontiers sans doute ce sacrifice à Don Juan et au public français», declara el anónimo colaborador de *Le Temps*, en su artículo del 4 de octubre, «Le Théâtre espagnol à Paris» (Anónimo 1898a, 4).

octubre de 1898²⁷. *La Justice* (1898ñ, 3)²⁸, entre otros periódicos, especificaría el reparto.

Por su larga extensión y su escenario nocturno y sepulcral la pieza suscitaba la curiosidad, comentaba *Le Gaulois*, el 14 de octubre (Anónimo 1898n, 3). Aunque es posible que lo representado fuese una adaptación, al menos si se tiene en cuenta la queja de René Ferry (en la *Revue Hebdomadaire*) de que la función había sido preparada con mucha improvisación: «Le drame a été mutilé et écourté; la mise en scène en a été simplifiée à l'excès». Pero las quejas de Ferry se extendían también a la interpretación de los actores, a su juicio, poco naturales: la dicción de María Guerrero, excesivamente nasalizada y demasiado centrada en el lucimiento de sus bellas galas físicas y «le don Juan que faisait Mr. Díaz de Mendoza a paru lourd et embarrassé» (Ferry 1898, 568)²⁹.

Parecida opinión manifestó André Biguet en *Le Radical*, quien calificó la interpretación de María Guerrero como «très maniérée» para el gusto francés, un defecto, por mucho que ese estilo pudiese considerarse «une qualité en leur pays». En opinión de Biguet, la gracia de la actriz, su «voix caressante», su encanto y sus gestos (que tanta simpatía le habían granjeado entre el público parisino) no eran atributos suficientes para el mérito artístico. También en París, decía el cronista, había actrices con el mismo talento y gracia, e incluso superiores «à la charmante artiste qui nous fit hier les plus aimables révérences» (Biguet 1898, 2).

²⁷ En *Gil Blas*: «A la Renaissance, ce soir, le théâtre espagnol de Madrid donnera la seconde et dernière représentation de Don Juan Tenorio, le drame de don José Zorrilla.

Demain, samedi, irrévocablement, pour les adieux de Mme. Maria Guerrero, de M. Diaz de Mendoza et de leur compagnie artistique, le spectacle se composera de Vergonzoso en palacio, la célèbre comédie classique de Tirso de Molina, et d'une saynète du répertoire» (Anónimo 1898q, 2).

²⁸ «Compagnie du Théâtre espagnol de Madrid». Además del título de los actos incluye el reparto) Don Juan. [Ferando] Díaz de Mendoza – Don Luis Magia. Bobieci – Don Gonzalo de Ulloa. [Alfredo] Cirera – Don Diego Tenorio. [Leopoldo] Valentín – Doña Inés de Ulloa (María) Sr Guerrero – Doña Ana de Pantoja; Comendador. Cristóforo Butarelli: [Baltasar Francisco] Urquijo; Marco Ciutti [Manuel] Díaz. – Brígida – [Carolina] Fernández – Capitán Centellas: [Carlos] Allen Porkins – Don Rafael de Avellaneda [José] Montenegro; Lucía: Suarez – La Abadesa de las Calatravas [María] Cancio. La Tornera. [Encarnación] Bofill – Alguacil caballeros, encubiertos, curiosos. Martes tarde, primera representación el Tenorio. Viernes la segunda (Anónimo 1898ñ, 3).

²⁹ «Il faut avouer que la représentation, trop visiblement improvisée, de la Renaissance, ajoute peu à la connaissance qu'on en avait. Le drame a été mutilé et écourté; la mise en scène en a été simplifiée à l'excès, et le don Juan que faisait M. Diaz de Mendoza a paru lourd et embarrassé. Dans le personnage d'Inès, Mme. Guerrero a montré ses beaux yeux, l'éclat de son sourire, et, serré dans son voile blanc, son masque expressif et comme ciselé; sa voix, parfois nasalisée à l'excès, est, à certains moments, chaude et profonde. Mais cette soirée ne me permet pas plus un jugement sur son talent que sur Don Juan Tenorio; c'est, à vrai dire, au souffleur qu'en est revenu tout l'honneur» (Ferry 1898, 567).

Sin embargo, oponía Edouard Conté (de *Le Matin*), este defecto podría aplicarse con más justicia a otras grandes figuras de la escena francesa, concretamente a Mme. Duse «maniérée et affectée» cuando pretendía representar en italiano a Dumas hijo, e incluso a la propia Sarah Bernhard, demasiado preocupada por hacerse acompañar de sus devotos. A diferencia de ellas, María Guerrero había aparecido ante el público parisino solo provista de su talento y del talento de su esposo. Y sobre el comentario acerca de la nasalizada dicción de María que tanto había desagradado al crítico Ferry habría que precisar que posiblemente solo fuera aplicable a las escenas representadas en francés por María Guerrero y Fernando Díaz Mendoza, añadidas a la función, y entre las que se contaron la del Pierrot y Charlotte del *Don Juan de Molière*³⁰. Estas mismas escenas, sin embargo, habían producido al eminente crítico Francisque Sarcey otra impresión bien distinta: «Elle nous a ravis, et son accent même, qui est un peu rauque, relevait sa diction d'un original pigment d'exotisme» (Walleffe 1898, 3). Lo mismo declaró el crítico de *Gil Blas*, Theodore Massiac: «la comédienne espagnole entend parfaitement le français et le parle avec un accent plein de charme, et une étonnante correction» (Massiac 1898, 4).

Es decir, lo que plantea René Ferry sobre la actuación de María Guerrero nada tiene que ver con el juego escénico, sino con la pureza o propiedad a la hora de hablar el francés, el famoso prejuicio chauvinista que denunciaba Éphrem Vincent (Vincent, 1897). Resulta interesante por ello contrastar el análisis de Ferry con el del crítico de *Le Gaulois*, F. D. quien, por no comprender el castellano, solo pudo captar en la representación los signos escénicos, el lenguaje teatral, la kinésica y el movimiento dramático y, no obstante, fue sensible a la fuerza y perfección del trabajo de los actores³¹. Si a Ferry le disgustó la actuación de Díaz Mendoza, al crítico de *Le Gaulois*, en cambio, le llenó de asombro su capacidad de representar papeles tan distintos (en las diversas piezas) y, con tanta verdad, pasando del personaje más insolente y desvergonzado al carácter más noble y dramático, y esto a pesar de su físico,

³⁰ Parecida situación se había producido durante la visita de Sarah Bernhardt a Madrid, en la que la actriz representó en francés con María Guerrero el último acto de *Sphinx* (Octave Feuillet) en el Teatro de la Princesa, el 11 de diciembre de 1895. También, en este caso, se programó una función extra a beneficio de los pobres, con el programa de *La Niña Boba* (María Guerrero) y *Jean Marie* (de André Theuriet) por parte de la Bernhardt. A esta función asistió la reina regente, que después recibió en su palacio a la actriz.

³¹ «Nous n'avons pu suivre qu'au jugé il est vrai l'action saisissante, dont il nous fallait deviner le dialogue, puisque la langue du Cid ne nous est pas familière, mais nous avons pu reconstituer aisément le mouvement dramatique, grâce à notre connaissance de la mise en scène, et avec l'aide de l'analyse que nous avons sous les yeux. Il nous a paru, qu'au point de vue théâtral, l'œuvre était admirable, d'un intérêt continu et d'une grande intensité dans l'émotion. [...] Mme. Maria Guerrero est surtout comédienne le nuance, talent délicat, plutôt qu'énergique, elle dit avec beaucoup d'expression, mais se plaît surtout aux demi-teintes, c'est là qu'elle'excelle» (F.D. 1898a, 2).

más propio de la vis cómica³². En cuanto a María Guerrero, F.D. elogiaba su capacidad para el matiz, la delicadeza, la expresión sentida, ponderando asimismo su parecido en físico y de gestos con famosas actrices como Mme. Segond Weber³³ y Mlle. Récheimberg.

También *Charles Martel de L'Aurore* (Martel 1898) comparaba el 6 de octubre a María Guerrero con las grandes actrices del momento y su labor regeneradora del teatro español (en relación a Lope y Calderón) con lo realizado por el famoso Henry Irving en Londres con Shakespeare.

Sobre la actuación de otros miembros de la compañía son interesantes las observaciones de Gustave Larroumet, a quien conmovió el contraste de voces masculinas y femeninas, en especial en los diálogos de verso corto, en los que contrastaba la «diction gutturale et martelée» de los hombres con la armonía de las voces de mujeres y su modo de «de nuancer le rythme et le mètre court des vers». Al juicio de Gustave Larroumet el modo de interpretar de los actores franceses estaría en una posición intermedia, entre la gravedad española y la extremada ligereza y facilidad de los italianos. En especial le resultó muy atractiva la actuación de Mme. Fernández (Carolina Fernández) en su papel de «dueña», en la que logró efectos cómicos muy relevantes. Y concluía: «Je n'ai jamais vu l'art théâtral exprimer plus nettement les profondes différences morales qui distinguent les deux sexes dans un même pays, ni les sentiments essentiels qui caractérisent une civilisation» (Larroumet 1898, 1).

El montaje y esmero de la puesta en escena fue alabado también por los críticos por su exactitud y magnificencia. Vincent informaba a sus lectores sobre los decorados especiales encargados por María Guerrero y Fernando Díaz Mendoza para la representación en la Renaissance: dos salones diseñados por el pintor Giorgio Bussato y el escenógrafo Amalio Fernández, uno

³² «Don Juan Tenorio est bien interprété par la troupe de Maria Guerrero, et avec grande maîtrise, on vit que les comédiens battent du pied une terre familière [...] Diaz de Mendoza es un artiste habile, si habile, qu'avec un physique de tendance comique, il arrive à de grands effets de drame. Il se transforme, et donne de la noblesse d'allure a son Don Juan [...] On dirait que les rôles sont joués par deux comédiens différents», En *Le Gaulois* el periodista informa sobre la biografía de María Guerrero (Anónimo 1898i, 2); da noticia el 1 de octubre de la llegada de la compañía el día anterior (Anónimo 1898k, 2); el 8 de octubre escribe sobre los autores del repertorio y da noticia de las doce funciones programadas (Anónimo 1898ll, 2); el 10 de octubre informa del regreso de Sarah Bernhardt a París (Anónimo 1898m, 2). Finalmente, el 17 de octubre en *Le Gaulois*, (F.D. 1898b, 2), nº 6161, F.D. hace una valoración muy positiva de la visita de la compañía hablando del éxito posible del teatro español en París, teniendo en cuenta el escaso conocimiento de los franceses de otros idiomas fuera del suyo y elogia el coraje, talento y finura de María Guerrero.

³³ La actriz Caroline-Eugénie Segond-Weber (1867-1945), «Mr. Fulber en un alarde gallardo de galantería francesa ha escrito que nuestra compatriota «réune en su encantadora personalidad cuanto poseen Sarah Bernard, la gentil Dusse y la celebrada Reichemberg» (Yzaguirre 1898,18).

estilo Renacimiento y otro Felipe II, forrados en una tela de estilo antiguo; un patio para los sainetes, un parque y una granja, pintados por Luis Muriel; un salón abierto realizado por Francés Soler Rovirosa; además de cortinajes y un *manteau d'arlequin* pintado al óleo, realizado expresamente para el teatro de la Renaissance, que representaba una plaza pública de Segovia. Todo esto sin contar los tapices, armas y numerosos accesorios del tiempo de Velázquez. También la escenificación de los dramas contemporáneos fue muy cuidada, como se deduce del hecho de que el vestuario de estas obras contemporáneas hubiese sido encomendado a la famosa firma londinense «John Redfern»³⁴.

Si tenemos en cuenta la crítica de Francisque Sarcey (1898), *Don Juan Tenorio* fue calurosamente aplaudido; por eso, tal vez la divergencia entre críticos provenga, además de las naturales diferencias de gusto, de la prolongada duración de los entreactos, la cual retrasó la función en exceso, de modo que parte del público no se quedó hasta al final de la pieza. Pudiera haber sido este el caso de René M. Ferry, quien confiesa no haber asistido más que a una de las funciones de *Don Juan* y además, sin preparación previa³⁵.

Para Henry Fouquier (1898b, 4) el drama había sido extraordinariamente bien interpretado por lo que las funciones de la compañía de Teatro Español merecerían haber sido mejor apreciadas. Lo mismo reitera la *Revue Hispanique* (Anónimo 1898g, 415) lamentando que la apuesta de la Compañía de Teatro Español no hubiese logrado más afluencia de espectadores. Pudo influir en ello tanto la dificultad del público francés para escuchar la obra en su lengua original como el precio de las localidades³⁶; en cualquier caso, lo que se había puesto de manifiesto en la mayoría de las críticas de la prensa era el desconocimiento más absoluto de la literatura española. Por eso, repitió la crítica teatral, sería deseable retomar en un futuro iniciativas semejantes pero preparando

³⁴ «Le célèbre peintre Emilio Sala a accepté cette tâche et travaillé pendant deux mois à ce rideau qui est peint à l'huile: c'est une allégorie théâtrale dans le style XVIIe siècle: une place publique de Ségovie tendue de courtines et peuplée de comédiens et de bourgeois. Il y a un nombre considérable d'accessoires, des tapisseries d'après Velasquez, des armes», y trajes de época, etc. (Vincent 1898, 7).

³⁵ «Les représentations données à la Renaissance par la troupe espagnole de Mme. Guerrero viennent de prendre fin. Je les avais annoncées en parlant du livre de M. Alfred Gassier sur le théâtre espagnol (i), mais il s'est trouvé que je n'ai pu assister qu'à une de ces représentations, et qui ne figurait pas sur le programme primitif» (Ferry 1898, 567). Como preparación, Ferry había utilizado la obra recién publicada del dramaturgo y crítico Alfred Gassier, *Le Théâtre espagnol* (Paris, Ollendorf, 1898). En otros casos es interesante ver la honestidad con que se confiesa la limitación para emitir un juicio sobre el valor de la obra, como en el caso de Jean Louis Croze en *La Presse* (Croze 1898, 3).

³⁶ «...le nombre de Parisiens comprenant le castillan est encore fort restreint et parmi ces derniers peut-être en est-il qui ont hésité à payer vingt-cinq francs un fauteuil d'orchestre», comenta el cronista de la *Revue hispanique* (Anónimo 1898g, 415).

antes al público de un modo conveniente, por ejemplo, a través de conferencias de expertos³⁷.

Esto mismo fue lo subrayado por *Lucanor*³⁸, periodista español en el madrileño diario *La Época*, que escribía el 16 de octubre: «Tengo a la vista una porción de periódicos franceses» –eran más de 109 reseñas– «y todos ellos hacen cumplida justicia a los méritos de María Guerrero y de sus compañeros de excursión, y todos también reconocen el valor artístico de nuestro teatro clásico y la influencia que ha ejercido sobre el teatro francés» (*Lucanor* 1898, 1). El crítico no podía ocultar su satisfacción ante las favorables noticias de las funciones, más aun teniendo en cuenta el difícil momento que atravesaba el país. Era una sorpresa encontrar en la prensa internacional algo más que libelos y calumnias. Por eso, el éxito de la Guerrero consoló verdaderamente³⁹. *Lucanor* traducía párrafos de algunas de las críticas después de resumir la impresión general. En opinión de *Gil Blas*, María Guerrero había realizado una soberbia interpretación en el papel protagonista de *La Niña boba* y declaraba que María Guerrero no tenía comparación con ninguna de las actrices del momento, «Es la finura y la gracia personificadas. No hay en ella un gesto –y la actriz los prodiga– que no acentúe el encanto exquisito da aquella ingenua Clara, exuberante de naturalidad», opinaba *Le Gaulois* (*Lucanor*, 1898,1). La finura de la dicción de la actriz se combinaba con su distinguido modo de actuar, su porte sobrio y elegante, su fisonomía expresiva que lograba un verdadero acento de sinceridad en la actuación.

Pero también se desprendía de la mayoría de estas crónicas el profundo desconocimiento de la literatura española, constataba *Lucanor*. Firmas bien conocidas de la crítica francesa fechaban la producción de Tirso, Calderón, Lope de Vega, Moreto y Rojas, en el siglo XVIII, o consignaban erróneamente títulos (*La Vrina boba* por *La Niña boba*) o los traducían curiosamente (*Pepa la Frescachona* por *La Lavandera*) o no comprendían las agudezas de los graciosos. Concluía el cronista: «Confiemos en que, gracias al viaje de la Guerrero, se despertará en los escritores franceses el deseo de conocer nuestra literatura». (*Lucanor*, 1898,1).

³⁷ «...et que ces conférences fussent faites par des gens compétents, les critiques de la presse quotidienne ayant montré une fois de plus leur ignorance totale de la littérature d'outre-Pyrénées» (Anónimo 1898g, 416).

³⁸ No hemos podido localizar la identidad del seudónimo *Lucanor*, que utilizó este periodista durante muchos años, por lo menos hasta 1929; Belgravia se dirigía a él en un artículo de *La Época* con estas palabras: «Incógnito y respetado *Lucanor*» (1928,6), es decir, tenía que ser extraordinariamente joven cuando redactó su crónica de la primera visita de la compañía de María Guerrero a París.

³⁹ Por ejemplo, cita «L'agonie de la monarchie espagnole», publicado el 15 de septiembre de 1898 en la *Revue de Revues*, y traducido en *Fortnightly Review*, además de las caricaturas del *Punch*, y el *Herald*.

Si no directamente, y a consecuencia de esta primera gira de María Guerrero, lo cierto es que el deseo de conocer mejor el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla se plasmó en acciones concretas. La obra de Zorrilla ya había entrado a formar parte de los catálogos de Bibliotecas municipales francesas desde la década de los 70; pero es curioso que solo unos pocos años después de la première de *Don Juan* en París, Zorrilla se convirtiese en autor de referencia en el aprendizaje de la lengua castellana. En 1901, varios de sus textos (incluido el *Don Juan*) formaban parte del programa de lecturas obligatorias en el examen de la Agregación en español (*Bulletin Hispanique*, Université de Bordeaux. Faculté des Lettres et Sciences) y el *Don Juan Tenorio* había sido seleccionado también para el certificado de aptitud de lengua española por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1902 (Anónimo 1902, 2).

Como explicaba Ernest Mérimée (Decano de Letras de la Universidad de Toulouse), al fin volvía a renacer el interés por los estudios hispánicos en Francia después de un periodo de prejuicio y de ignorancia:

La langue et la littérature espagnoles sont en train de reconquérir leur place légitime dans notre enseignement public, à ses divers degrés (fondation de chaires ou de conférences dans les Facultés, programmes des concours et examens de l'enseignement secondaire : ou primaire; création de cours dans les lycées et collèges, etc.) (Mérimée 1899, 141).

En palabras de Gustave Larroumet, el valor del *Don Juan* de Zorrilla era doble, poético e histórico. Poético, porque su estructura, inspiración y estilo eran fruto de un estilo de época (el romántico) e histórico, porque significaba un hito en la existencia de ese movimiento. Aunque el estreno de Zorrilla hubiera tenido lugar en el momento del declinar del movimiento romántico en Francia (de lo que era prueba el estreno en 1843 de *La Chute des Burgraves* de Víctor Hugo) y aunque el Tenorio no pudiese ser explicado sin los textos de Dumas padre, (1836) y sin las comedias de Alfred de Musset (estrenadas entre 1830 y 1836) a la vez, Dumas y Musset no habían hecho más que imitar el antiguo teatro español. Por eso la originalidad de Zorrilla quedaba a salvo de todos modos. Como alma ardiente y sincera Zorrilla representaba la tradición nacional: «il a tiré sa pensée de sa propre nature poète nerveux et sonore, il a emprunté sa forme libre et caressée à la plus; pure tradition nationale» (Larroumet 1898, 1). Su papel habría sido el de devolver a su patria lo que le pertenecía por derecho.

FUENTES

- Anónimo 1848. «Anales du monde dramatique. Scène espagnol». *La Revue Indépendante*, (Paris), segunda serie, tomo XIII, 10 de febrero, n° VIII, 7-20.
 Anónimo 1867. «À l'Exposition Universelle». *Le petit Journal*, (Paris) 7 de mayo, n° 5, 2A.

- Anónimo 1883. «L'Espagne artistique et littéraire». *Les Matinées espagnoles: nouvelle revue internationale européenne* (por el baron Stock) (Paris), vol. I, primer semestre, 132-13.
- Anónimo 1884. «Chronique Locale». *L'Impartial: journal de l'arrondissement de Mostaganem*, 16 de agosto, n° 2, 2.
- Anónimo 1885. «Information. Réception du poète Jose Zorrilla à l'Académie Espagnole». *Journal des débats politiques et littéraires* (Paris), 6 de junio, 2.
- Anónimo 1889a. «A l'Exposition. Petit Bulletin de l'Exposition». *La Lanterne, journal politique quotidien* (Paris), 8 de julio, ann. 12, n° 4461, 2-3.
- Anónimo, 1889b. «Échos et Nouvelles», *Le XIXe siècle: journal quotidien politique et littéraire* (Paris), 7 de julio, año XVIII, n° 6383, 2.
- Anónimo 1895. «Théâtres». *Gil Blas*, (Paris), 18 de enero, n° 5540, Ann-17, 3.
- Anónimo 1897a. *Le Petit Parisien: journal quotidien du soir* (Paris), 28 de septiembre, n° 8006, 4.
- Anónimo 1897b. «Courrier des Théâtres». *Le Petit Parisien: journal quotidien du soir* (Paris), 4 de febrero, n° 7770, 4.
- Anónimo 1897c. «Courrier des Théâtres». *Le Petit Parisien: journal quotidien du soir* (Paris), 26 de junio, n° 7547, 3
- Anónimo 1897d. «Courrier des Théâtres». *Le Petit Parisien* (Paris), 18 de septiembre, n° 7996, 4.
- Anónimo 1897e. «Courrier des Théâtres». *Le Petit Parisien: journal quotidien du soir* (Paris), 28 de septiembre, n° 8006, 4.
- Anónimo 1897f. «Courrier des Théâtres». *Le Petit Parisien: journal quotidien du soir* (Paris), 5 de octubre, n° 8013, 4.
- Anónimo 1897g. «Courrier des Théâtres». *Le Petit Parisien: journal quotidien du soir* (Paris), 26 de junio, n° 7547, 3.
- Anónimo 1897h. «Derrière la Toile». *Le Rappel* (Paris), 13 octubre, n° 10078, 3.
- Anónimo 1897i. «Derrière la Toile». *Le XIXe siècle* (Paris), 27 de junio, n° 9970, 2.
- Anónimo 1898a. «Le Théâtre espagnol à Paris». *Le Temps* (Paris), 4 octubre, n° 13635, 4.
- Anónimo 1898b. «Courrier des théâtres». *Le Journal* (Paris), 4 de febrero, ann. 7, n° 1956, 3.
- Anónimo 1898c. «Les Coulisses». *La Lanterne: journal politique quotidien* (Paris), 5 de octubre, n° 7836, 2.
- Anónimo 1898d. «Memento de la semaine». *Le Monde illustré* (Paris), 1 octubre, ann. 42, t. 83, n° 2166, 280.
- Anónimo 1898e. «Théâtres». *Le Temps* (Paris), 15 de octubre, n° 13646, 4
- Anónimo 1898f «Théâtres». *Le Temps* (Paris), 6 octubre, n° 13637, 3.
- Anónimo 1898g. «Chronique». *Revue hispanique* (Paris), ann. V, 415-416.
- Anónimo 1898h. «Courrier des spectacles». *Le Gaulois: littéraire et politique* (Paris), 4 de febrero, n° 5936, 3.
- Anónimo 1898i. «Courrier des spectacles». *Le Gaulois: littéraire et politique* (Paris), 24 de septiembre, n° 6138, 2.
- Anónimo 1898j. «Presse et Revues». *Le Gaulois: littéraire et politique* (Paris), 27 de septiembre, n° 6141, 2.
- Anónimo 1898k. «Courrier des spectacles». *Le Gaulois: littéraire et politique* (Paris), 1 de octubre, n° 6145, 2.
- Anónimo 1898l. «Courrier des spectacles». *Le Gaulois: littéraire et politique* (Paris), 5 de octubre, n° 6149, 3.
- Anónimo 1898ll. «Courrier des spectacles». *Le Gaulois: littéraire et politique* (Paris), 8 de octubre, n° 6152, 2.

- Anónimo 1898m. «Courrier des spectacles». *Le Gaulois: littéraire et politique* (Paris), 10 de octubre, n° 6154, 2.
- Anónimo 1898n. «Courrier des spectacles». *Le Gaulois: littéraire et politique* (Paris), 14 de octubre, n° 6158, 3.
- Anónimo 1898ñ. «Courrier des Théâtres». *La Justice* (Paris), 24 de octubre, (n° 6849), 3.
- Anónimo 1898o. «Courrières des Théâtres». *Le Figaro journal non politique* (Paris), 12-10.1898, n° 285, 3.
- Anónimo 1898p. «Courrières des Théâtres». *Le Figaro journal non politique* (Paris), 4-10.1898, n° 277, 3.
- Anónimo 1898q. Sin título. *Gil Blas* (Paris), 14 de octubre, año XIX, n° 6906.
- Anónimo 1898r. «Croniquette». *L'Hebdomadaire illustré* (Calais), 13 de noviembre, ann. 4, n° 2, 18.
- Anónimo 1898s. *L'Intransigeant* (Paris), 21 de septiembre, n° 6643, 3.
- Anónimo 1902. «Langue espagnole». *Bulletin Municipal Officiel de la Ville de Paris* (Paris), 5 de enero, n° 4, 2.
- Anónimo 1918. «Certificat d'aptitude à l'enseignement de langues vivantes. Espagnol». *L'Enseignement secondaire des jeunes filles: revue mensuelle*, tomo 27, ann. iv; julio, 24.
- Belgravía. 1928 «La época en Italia. Cómo se divierten los jóvenes en 1928». *La Época* (Madrid), 18 de agosto, n.º 27.655: 6.
- Berthelot, M. M. 1902. Éd. con Hartwig Derenbourg, F.-Camille Dreyfus, A. Giry, *La grande encyclopédie: inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*. Tome 28, 397.
- Biguet, André. 1897. «Échos du Théâtre». *Le Radical* (Paris), 26 de junio; ann. 17 (n°177), 3.
- Biguet, André. 1898. «Premières représentations. Renaissance». *Le Radical* (Paris), 6 de octubre, ann. 18, n° 279, 2.
- Biré, Edmond. 1902. «Causerie Littéraire. José Zorrilla. I.º [Folletón]». *L'Univers* (Paris), 2 de abril, n° 12395, 1-2 [Texto redactado a propósito de la traducción de Henri de Cuzon, librería de Fischbacher 1901].
- Bloch Albert. 1898. «Théâtre (le) espagnol à Paris: Des représentations de Mme.Guerrero à la Renaissance». *Revue d'art dramatique* (Paris), octubre (T5), 200-206.
- Cadilhac. Émile. 1889. «Couronnement d'un poète». *Le Gaulois: littéraire et politique* (Paris), 24 de junio, n° 2491, 2.
- Canals Navarrete, Salvador. 1895-1896. *El año teatral, 1895-96: crónicas y documentos, visita al Teatro Esp ann.I*. Madrid: Estab. tip. de El Nacional.
- Claretie, Jules. 1899. *La vie à Paris*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 241.
- Conte, Édouard. 1898. «Théâtre espagnol». *Le Matin* (Paris), 3 de octubre, 2.
- Croze Jean Louis. 1898. «La semaine au Théâtre». *La Presse* (Paris), 10 de octubre, n° 2326, 3.
- Curzon Henry. 1898). «Théâtre de la Renaissance». *Les Annales du théâtre et de la musique* (Paris), ann. 24, 271-311.
- Curzón, Henri, trad. 1901. José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*. Paris: Fischbacher.
- Dantes, Alfred [seudónimo de Charles Victor Alfred Langue], (1875). *Dictionnaire biographique et bibliographique, alphabétique et méthodique, des hommes les plus remarquables dans les lettres, les sciences et les arts, chez tous les peuples*. Paris: A. Boyer.
- Démy, Adolphe. 1907. *Essai historique sur les expositions universelles de Paris*. Paris A. Picard et fils.
- Desfeuilles, Arthur, éd. 1878-1900. *Œuvres de Molière*. Paris: Hachette.
- F.D. 1898a. «Courrier des spectacles». *Le Gaulois: littéraire et politique* (Paris), ann. xxxi-ii, tercera serie, 14 de octubre, n° 6158, 2.
- F.D. 1898b. «Courrier des spectacles». *Le Gaulois: littéraire et politique* (Paris), 17 de octubre, n° 6161, 2.

- Ferry, René. M. 1898. «Don Juan. Chronique dramatique». *La Revue hebdomadaire: romans, histoire, voyages*, tomo 11, 567-568. Paris: Librairie Plon.
- Spèranza, C. 1867. «Premières représentations » *L'Indépendance dramatique* Organe spécial de l'Agence centrale des artistes (Paris), 1-2.
- Firmin-Didot, MM. [Frères]. 1866. *Nouvelle biographie générale: depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours...*, dir. Dr. Hoefer, tomo 46, 1019-1020. Paris: Letras, Verne-Zyll.
- Fouquier, Achille. 1882. «Littérature espagnole. Biographie. Don José Zorrilla et don Juan Tenorio, drame en deux parties». *Revue Britannique, ou Choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne etc.*, etc. (Paris), mayo-junio n° 1735, tomo III, 91-126.
- Fouquier, Henry. 1898a. «Causserie». *Le Temps* (Paris), 13 octobre, n° 13644, 4.
- Fouquier, Henry. 1898b. «Les Théâtres». *Figaro: journal non politique* (Paris), 15 de octubre, n° 288, 3-4.
- Ganderax, Louis. 1886. «Revue dramatique. D. Juan à l'Odeon». *Revue des deux mondes: recueil de la politique, de l'administration et des mœurs* (Paris), septiembere, n°III, tomo 77, 454-456.
- Gassier, Alfred. 1898. *Le théâtre espagnol*. Paris: Ollendorf.
- Khan, Gusvate. 1898. «Les types Littéraires. Don Juan». *Revue Encyclopedique* (Paris), 1 enero, ann. 8, t VIII, n° 226, 32.
- Lallié, Norbert. 1893. «Littérature Espagnole. Biographie. José Zorrilla». *Revue Britannique: ou Choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne etc.*, etc. (Paris), julio, ann. 69, tomo IV, n° 7, 7-60.
- Larousse, Pierre. 1866-1867. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, tomo XVII, suplemento 2. Paris: Larousse.
- Larroumet, Gustave. 1897. «À propos de Don Juan». *Le Temps* (Paris), 26 de junio, n° 13173, 3.
- Larroumet, Gustave. 1898. «Maria Guerrero et le Théâtre espagnol». *Le Figaro journal non politique* (Paris), 15 de octubre, n° 288, 1.
- Laverdant, Désiré. 1864. *Les renaissances de Don Juan: histoire morale du théâtre moderne*, tomo I. Paris: H. Hetzel (*Don Juan Converti: drame en sept actes*).
- Le Diable Boiteaux. 1897. «Échos et Nouvelles. La Toussaint un peu partout». *Gil Blas* (Paris), 7 de noviembre, n° 6565, 1.
- Lichengerber, Frédéric, éd. 1878. *Encyclopédie des sciences religieuses*, tomo IV. Paris: Librairie Sandoz et Fischbacher.
- Lucanor. 1898. «La Guerrero en París». *La Época* (Madrid), 16 octubre, n° 17.372, 1.
- Lyonnet, Henry. 1896. *À travers l'Espagne inconnue*, par ed. Richardin, R. Lamm et Cie. Barcelona.
- Malefille, Léonce. 1855. «Études sur le Roman espagnol. Troisième article». *Revue française*, Ed. J. Morel et E. Oger (Paris), Ann. III, tom 1, 209-221.
- Marsy Émile. 1898. «Derrière la toile». *Le Rappel* (Paris), 16 de septiembere n° 10416, 3.
- Martel, Charles. 1898. «Théâtres. Représentations espagnoles». *L'Aurore: littéraire, artistique, sociale* (Paris), 6 de octubre, n° 353, 2.
- Massiac, Theodore. 1898. «Indiscrétions Théâtrales». *Gil Blas*. (Paris), 3 de octubre, n° 6895, 4.
- Mazade, Charles. 1855. *L'Espagne moderne*. Paris: Michel-Lévy frères.
- Mérimée, Ernest. 1899. «Le Bulletin Hispanique». *Revue des lettres françaises et étrangères* (Bordeaux), Ann. 21, t.1, 139-144.

- Mérimée, Ernest. 1901. «Henri de Curzon (trad.) Cervantès, *Les deux Bavards*; José Zorrilla, *D. Juan Tenorio*». *Bulletin Hispanique*, 3 (1), 73-76.
- Molière, [Jean-Baptiste Poquelin]. 1882-1896. *Œuvres. Dom Juan*, Notice *D. Juan ou Le Festin de pierre*, intr. Anatole de Montaiglon, J. Lemonnier (et E. Testard). Paris.
- Molinier, Victor. 1873. *Mémoires de l'Académie royale des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse. Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres*. Toulouse.
- Mondragón (Eusebio Blasco). 1886. «Lettre de Madrid». *Le Figaro. Journal non politique* (Paris), 3 de noviembre, n° 307, 4.
- Montaiglon, Anatole. 1889. «Notices. Dom Juan ou le Festin de pierre». Prólogo a Molière, *Dom Juan*, I-XV. Paris: Émile Testard. En *Oeuvres de Molière*. 32 fasc. en 9 vol.
- Monval, Georges. 1878. «Les théâtres subventionnés». *Revue générale d'administration publiée avec la collaboration de sénateurs* (Paris), Berger- Lebraut septiembere, III, 496-516.
- Nicolet. 1898. «Courrier des spectacles». *Le Gaulois littéraire et politique* (Paris), 11 de octubre, n° 6155, 1.
- Nion, François. 1875. «Fragment de mes notes de voyage en Espagne». *Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, Académie des sciences, belles-lettres et arts*, 272-277. Rouen: Impr. de P. Periaux.
- Pougin, Arthur. 1885. *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent: poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme*. Paris: Librairie de Firmin-Didot.
- Pougin, Arthur. 1890. «Le théâtre International». *Le théâtre à l'Exposition universelle de 1889: notes et descriptions, histoire et souvenirs*, 99-102. Paris: Fischbacher.
- Quesnel, Léo. 1886. «Littérature espagnole contemporaine: José Zorrilla». *Revue Politique et Littéraire: Revue Bleue* (Paris) 1 de julio, n° 12, 88-90.
- Richard, Gabriel. 1867. *L'Album de l'Exposition illustrée. Histoire pittoresque de l'Exposition universelle de 1867*. Paris: Rue Druet.
- Rouanet, Léo. 1898. «Le Théâtre espagnol et Maria Guerrero». *Revue d'art dramatique*. A. Dupret (Paris), janvier-mars, t. III, 50-56.
- Royer, Alphonse. 1869-1878. *Théâtre jusqu'au 18e siècle*, Paris, A. Frank y P. Ollendorf, vol.4, capítulo XL, «Théâtre espagnol».
- Ruin, Alphonse (de Fyé) 1863. *Théâtre international, mémoire et plans justificatifs*, par M. Alph. Ruin, de Fyé. Administration du Théâtre international (Paris).
- Sandoz, Pierre. 1897. «Notes et informations». *Le Monde artiste: théâtre, musique, beaux-arts, littérature* (Paris), 4 de julio, 430.
- Sarcey, Francisque. 1898. «Chronique Théâtrale». *Le Temps*, (Paris), 17 de octubre, n° 13048, 2.
- Tannenberg, Boris de. 1898. *Un dramaturge espagnol: M. Tamayo y Baús*. Paris: Perrin
- Valensole 1898. «Le Vrai Don Juan». *Le Petit Parisien: journal quotidien du soir* (Paris), 19 octubre, n°65666, 2.
- Vaperau, Gustave. 1876. *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers...* 2 vols. Paris: L. Hachette.
- Villegas, Francisco. 1902. «Le Théâtre à Madrid». *La Renaissance latine* (Louis Odéro, Paris), septiembere, Ann. 1, tom 2, n° 5, 569-574.
- Vincent, Éphrem. 1897. «Ce que doit être le Répertoire Espagnol à Paris. Don Juan Tenorio au Bouffes du Nord. Avant-Première». *Revue d'art dramatique* (Paris), julio, Ann. 12, n° 1, tom 1, 967-997.
- Vincent, Éphrem. 1898. «Le Théâtre espagnol a Paris. Maria Guerrero. Sa Troupe et son répertoire». *Revue d'art dramatique* (A. Dupre, Paris) octubre, tom V, 5-9.

- VV. AA. 1897. «Liste alphabétique des pièces représentées pour la première fois en 1897 à Paris, dans la Banlieue, dans les Départements et à l'Étranger». *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques* (Paris), ann. 10, fasc. 4, tom 4, 672-792.
- VV. AA. Association des professeurs de langues vivantes. 1918. *Les Langues modernes: bulletin mensuel de la Société des professeurs de langues vivantes de l'enseignement public*. Paris.
- Waleffe, Maurice de. 1898. «Une étoile espagnole a Paris. Conversation avec Maria Guerrero». *Le Gaulois: littéraire et politique* (Paris), 1 de octubre, nº 6145, 3.
- Yzaguirre, Roque. 1898. «Notas de villa y corte». *El Mundo naval ilustrado* (Madrid), 1 de noviembre, un. II, nº 37, 18.

BIBLIOGRAFÍA

- Emboden, William. 1975. *Sarah Bernhardt*. New York: Macmillan
- Mattauch, Hans. 1995. «La implantación del rito del “Tenorio” en Madrid (1844-1877)». En *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla, Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*, 409-415. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Singer, Armand Edward. 1954. *A bibliography of the Don Juan theme: versions and criticism*. West Virginia: West Virginia University.

Fecha de recepción: 15 de julio de 2017.

Fecha de aceptación: 25 de enero de 2018.