

## EL DON JUAN TENORIO DE ZORRILLA: ENTRE EL CARNAVAL Y LA CUARESMA\*

*A JESÚS, in memoriam*

*A Jørgen por su solidaridad, y a la familia Roa  
por su paciencia.*

Mucha tinta ha cobrado forma de escritura en torno a la figura de Don Juan. Y esto, no sólo en estudios bibliográficos y aparato crítico, sino y sobre todo, en la casi infinidad de versiones líricas, novelísticas, y dramáticas que a lo largo de los cuatro últimos siglos han tenido como protagonista al “notorio” sevillano o a cualquiera de sus hijos literarios.<sup>1</sup>

La obra del vallisoletano José Zorrilla ha sido, sin duda, la que en España se ha convertido en la referencia más tradicional del asunto donjuanesco<sup>2</sup>. En estas páginas vamos a intentar acercarnos a ella a través de sus lazos con los mundos del carnaval y la cuaresma que, a mi modo de ver, generan y articulan las dos partes que estructuran externa e internamente el drama. Para ello, primero pasaremos brevemente por los orígenes míticos del donjuanesco, que nos llevarán a entornos escatológicos que fusionan mitos y leyendas de diversos linajes: bíblico, griego, hindú, germánico...

### 1. LA ESENCIA DEL DONJUANISMO EN SUS ORÍGENES MÍTICOS

En todos los **donjuanes** de la tradición literaria<sup>3</sup>, el protagonista, Don Juan, es un personaje **transgresor**. La transgresión sigue siempre el siguiente esquema: se lleva a cabo primero con los vivos (mujeres burladas, hombres asesinados), y después con los muertos (de forma sacrilega, en una iglesia o en el cementerio, se invita a cenar a un difunto; generalmente se trata de un hombre de alta categoría social que ha sido muerto a manos de Don Juan, y que es padre de una dama seducida por éste). La presencia de un personaje del más allá en la mesa de Don Juan y la invitación posterior para que éste vaya a cenar en su ámbito fantasmal, llevan aparejada la condena infernal del libertino. No ocurrirá así en el **Don Juan** zorrillesco, por razones que iremos aduciendo.

Tres son, por tanto, los elementos innatos al carácter del personaje en todos los **donjuanes** de la tradición literaria :

1. Don Juan es seductor y burlador de mujeres.
2. Don Juan es sacrilego con los muertos.
3. Hay una presencia del más allá que viene para condenar a Don Juan (el Comendador), o para salvar (Doña Inés en el **Tenorio** de Zorrilla).<sup>4</sup>

Por supuesto, estos tres elementos, no los inventa Zorrilla, pero tampoco sus predecesores inmediatos, Tirso de Molina, Molière, Dumas...<sup>5</sup>. Los tres aspectos existen ya ligados en los lejanos orígenes del mito, que en la época medieval se transforma en Europa en leyendas y romances.

Said Armesto, en su imprescindible libro *La leyenda de Don Juan*<sup>6</sup> incluye textos orales cuyo nacimiento se pierde en el tiempo, y que se recogen durante el siglo XIX en Bretaña, Galicia, Portugal, y Norte de Castilla principalmente<sup>7</sup>. En ellos, un joven libertino, a punto de casarse, ve a

una calavera en el suelo, le da un puntapié y la invita a su banquete de bodas. La calavera, o el esqueleto en otras versiones, acude puntualmente a la cita, y devuelve cortésmente la invitación al muchacho. La reacción del burlador cambia según las variantes: en unos casos, va directamente al cementerio, en otros, visita primero a un sacerdote que le regala una medalla protectora... La resolución suele ser la condena: el joven morirá al cabo de unos días y se convertirá en una llama infernal más, a no ser que intervenga un mediador angelical que interceda por él y lo salve. Esto ya ocurre en alguna, muy excepcional, de las versiones.

Se repite, como hemos visto, el mismo esquema que se reproduce en las obras donjuanescas: seductor sacrilego al que se impone una presencia fantasmal que le castiga (es el caso más habitual tanto en los textos orales como en los escritos), o le salva (muy raramente en ambos tipos de textos, pero ya la figura de Doña Inés tiene un ancestral precedente en la tradición oral).

Tanto las leyendas europeas como los romances españoles hunden sus raíces en explicaciones míticas que intentan, como todos los mitos, dar una solución a las preguntas que sobre la vida y la muerte se hace el ser humano, en un tiempo pretérito en el que el pensamiento lógico no está desarrollado. Como dice Mircea Eliade<sup>8</sup>: "para tales sociedades [arcaicas y primitivas], el mito es considerado como expresión de la **verdad absoluta**, porque refiere una **historia sagrada**, esto es, una relación transhumana que ha tenido lugar en el alba del Gran Tiempo, en el tiempo sagrado de los comienzos... El hombre de las sociedades tradicionales descubre en él [el mito] **la única revelación válida de la realidad**".

Vamos a ver a continuación como el donjuanismo recoge aspectos míticos diversos que culminan en la referencia a un mito común a todas las cosmogonías, que enfrentan las fuerzas del bien y del mal, y que es **el mito de la transgresión**, que tanto tiene que ver con la propia filosofía romántica, pero que hunde sus raíces en el cristianismo y en otras religiones míticas.

**El sacrilego seductor:** En todas las manifestaciones literarias, el donjuán une dos cualidades dentro de su carácter, la seducción y el sacrilegio. En todos los casos, aparece como un hombre hábil en los escauceos amorosos, coleccionista de damas a las que no ama pero que conquista. Esta característica se encuentra ya en la tradición oral popular, como hemos visto. Así, Said Armesto recoge numerosos romances y leyendas europeas, cuyo protagonista es un joven que, por ejemplo, va al templo no para escuchar la misa, sino "por ver las damas"<sup>9</sup>, o que es conocido por sus "travesuras y chuscadas"<sup>10</sup>. La fusión del seductor con el sacrilego que invita a cenar a un muerto, se da ya en los orígenes más remotos del mito, tanto en su tradición oral como en la escrita.

En la tradición escrita culta de la antigua Grecia, el mito de Ixión presenta también esta unión, como ha analizado José Ricardo Morales<sup>11</sup>. Ixión, rey tesalio, poderoso y carente de moralidad, pretende burlar la institución matrimonial. Tras su boda, no cumple las promesas dadas a su suegro, y en un supuesto banquete de reconciliación al que invita al padre de su esposa, lo asesina lanzándolo al fuego. Tras ello, intenta seducir a la diosa Hera, por lo que es castigado por Zeus a girar eternamente sujeto a una rueda de fuego.<sup>12</sup>

Burla de la autoridad, de las leyes, invitación relacionada con la muerte del **paterfamilias**, seducción ilegítima, y castigo divino. Estamos ante elementos donjuanescos que nacen unidos, que han crecido en las dos grandes líneas de generación textual (la oral popular y la escrita culta), y que acompañarán a Don Juan por todo su periplo literario en Occidente.

**La doble invitación:** En todas las obras cuyo protagonista es un personaje donjuanesco (leyendas, versiones de Tirso, Molière, Da Ponte, Zorrilla...) está presente este elemento: Don Juan invi-

ta a cenar a la estatua del Comendador. Ésta, pétrea y solemne, acude a la cita e invita a su vez a Don Juan a que cene con él, en sus dominios, en el cementerio, la noche siguiente.

Ya hemos visto como en el mito griego de Ixión, la muerte y ruptura de la *phylías*<sup>13</sup> se produce en torno a la invitación, lo que podemos considerar como un precedente. Pero seguramente, hay que acudir a las tradiciones populares para hallar el antecedente más diáfano. A primera vista, resulta chocante la presencia de tan extraña invitación en el contexto en que nos encontramos. Su aceptación en todos los ámbitos en que aparece hace pensar que debía responder a algún tipo de costumbre arraigada en el pueblo. Y así es, parece ser que la doble invitación donjuanesca (la del donjuán, y la que hace que éste acuda al cementerio a comer manjares sepulcrales), proviene de prácticas funerarias comunes a muy diferentes culturas, como son la judeocristiana, la escandinava, o la hinduista, por poner algún ejemplo todavía hoy vivo. Tras las exequias, era y es usanza habitual en algunos países orientales y occidentales, que parientes y amigos vayan a comer para celebrar y honrar al difunto. En el pasado se creía que los muertos debían también participar del banquete, y se disponía comida en la tumba, no sólo para que así las almas de los muertos fueran honradas, sino también para mantener propicias hacia los vivos.

Esta costumbre se mantiene viva en Galicia. También en Escandinavia, donde las leyendas dibujan bosques plagados de duendes y de *trolls*; en ambientes rurales, se deja comida fuera de la casa para que los pequeños *niser* (un tipo de gnomo) coma opíparamente durante la noche de Navidad, y favorezca la cosecha de la familia. Esa misma noche navideña (que, no olvidemos, es una cristianización de las celebraciones paganas del solsticio de invierno), las familias visitan las tumbas de sus ancestros y les ofrecen una corona de frutos y una vela encendida, que brillará mientras dure la cena de los vivos. Las ofrendas de comida (generalmente arroz) que los hindúes de Indonesia hacen hoy a sus espíritus familiares nacen con la misma función. Y, en fin, las flores que “decoran” nuestros cementerios, y las velas que “adornan” nuestras mesas, son restos, ya “lexicalizados” de la misma tradición funeraria, cuyo significado se ha perdido en el transcurrir de los tiempos.

**La estatua vengadora:** Es éste otro de los aspectos comunes a los textos donjuanescos que también podemos encontrar tanto en la tradición oral como en la escrita.

Existen varios romances medievales castellanos con el siguiente argumento: un personaje mesa las barbas de Don Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador. Mesar las barbas era uno de los peores agravios que el honor de un caballero podía sufrir. La estatua, injuriada, empieza a tambalearse y cae aplastando a su ofensor. Se lleva a cabo una venganza.

Del mismo esquema da cuenta Aristóteles<sup>14</sup> con respecto a la anécdota del atleta griego Nicón: también su estatua mortuoria en Olimpia es afrentada e insultada, en este caso por sus propios asesinos; y asimismo, el coloso de piedra cae aplastando a sus vejadores.

**Visión del propio entierro:** Como premonición de muerte próxima aparece en el Don Juan Tenorio de Zorrilla. Pocos años antes, en 1837, José de Espronceda en *El estudiante de Salamanca*, presenta a un personaje donjuanesco, don Félix de Montemar que, después de haber llevado una vida desordenada, observa su entierro poco antes de morir. El motivo literario de la visión de la propia muerte tiene hondas raíces tanto poéticas como míticas: ya en el *Jardín de flores curiosas*, publicado en 1570 por Antonio de Torquemada, aparece la historia del estudiante Lisardo, que luego pasó a romances populares. Parece ser que su origen proviene de la tradición oral, de las leyenda de las almas en pena, que algunas noches hacían un *vía crucis* por los caminos (la llama-

da Santa Compañía), y que era considerado como un presagio de muerte para aquel que se los encontraba.<sup>15</sup>

**Mito de la transgresión:** Todo lo anterior nos conduce, a mi modo de ver, a analizar el donjuanismo como una manifestación que responde, en última instancia, al tema mítico de la **transgresión**, que existe en todas las culturas, y que aparece en textos sagrados de muy diverso origen: el hindú *Rig Veda*, la leyenda germánico-cristiana de *Lohengrin*, el episodio griego de *Eros y Psiquis*, la tradición bíblica del *Génesis*<sup>16</sup>, y un largo etcétera. También lo encontramos en cuentos tradicionales españoles como *El rey dragón*<sup>17</sup>.

En todos ellos, se repite el mismo esquema:

1. Un humano, un mortal (Elsa de Brabante, Psiquis, Eva, Luzbel...), se relaciona como un ser divino o inmortal (Lohengrin, Eros, Yahvé...).
2. Transgrede la prohibición: no conocer la identidad del inmortal, no comer del árbol de la sabiduría...
3. Es castigado: ausencia del enamorado, expulsión edénica...

El enfrentamiento, la transgresión, tiene por consecuencia el castigo ya que suponen un intento de **conocer** algo esencial para el personaje que simboliza el poder ordenado y establecido, bien sea la realidad de Dios, bien sea la existencia de la inmortalidad. En definitiva, el deseo del hombre de ser Dios, de ser su propio dueño, “único juez y señor de su vida”, en palabras de Aurora Egido.<sup>18</sup>

Esa invasión del territorio privado del dios conlleva el castigo eterno, la pérdida del paraíso, del jardín del Edén. La única posibilidad de salvación viene si el pecador, el transgresor, se arrepiente y se purifica en un acto de contrición (como sucede en *El rey dragón*) o que, en algunos casos, otro ser semidivino interceda para que se produzca la salvación (María en *La Biblia*, Inés, como veremos, en el *Tenorio*).

Estos dos momentos, el de **transgresión** y el de **arrepentimiento y salvación** del pecador, son los que generan las dos partes en que Zorrilla divide su obra dramática *Don Juan Tenorio*.

En ambos aspectos, y en su relación con el **carnaval** y la **cuaresma**, vamos a centrar nuestro estudio sobre el donjuán romántico español.

## 2. TRANSGRESIÓN Y PURIFICACIÓN. CARNAVAL Y CUARESMA EN *DON JUAN TENORIO* DE JOSÉ ZORRILLA

*Don Juan Tenorio* presenta dos partes bien diferenciadas por el autor; ambas partes corresponden, además, a dos mundos muy definidos: la primera, al mundo transgresor del carnaval, y la segunda, al espíritu de contrición de la cuaresma.

Recordemos que la obra, heredera del donjuán de Tirso de Molina (fraile mercedario contra-reformista), posee elementos básicos del cristianismo. Esto, unido al hecho de que Zorrilla era un católico convencido, explica la apoteosis cristiana del final del *Tenorio* y algunas cosas más, como que las últimas escenas están impregnadas de un carácter plenamente cuaresmático.

Pero no hemos de olvidar que, aunque la madurez del mito donjuanesco es barroca, el *tenorio* sevillano es también hijo del siglo XIX y del movimiento romántico del que Zorrilla, sobre todo en su juventud, está profundamente embebido.<sup>19</sup>

Por ello, nos encontramos ante un drama que bebe de ambas fuentes, romanticismo y cristianismo<sup>20</sup>. La estructuración de la obra responde, efectivamente, a un esquema en el que la primera

parte está presidida por el espíritu romántico transgresor<sup>21</sup> del **carnaval**. La segunda parte está impregnada del espíritu cristiano de contrición de la **cuaresma**.

### *El carnaval y el joven Don Juan*

El **carnaval** se celebra en la tradición cristiana prácticamente desde los orígenes, en los que se cristianiza una fiesta pagana<sup>22</sup>; en este caso, las Saturnales romanas, que se celebraban anualmente en la metrópolis los días 17, 18 y 19 de diciembre en honor del dios Saturno. Durante esas fechas, algunas leyes dejaban de estar en vigor, las diferencias sociales se suspendían, así como los buenos modales impuestos por las normas.<sup>23</sup>

El cristianismo acomoda los festejos a sus creencias y los traslada a cuarenta días antes de la Semana Santa<sup>24</sup>, a la vez que los dota de un sentir religioso diferente: durante el carnaval todo es posible, las normas se pueden **transgredir**. Se trata de un breve periodo de excesos antes de la llegada de la **cuaresma**, los cuarenta días de preparación ante la Pascua.

En el carnaval reina la **transgresión** de toda norma moral y social. Todo es posible, estamos en el mundo al revés, en el mundo del otro lado del espejo, en el que la lógica que controla el comportamiento no existe.

Para escapar de lo cotidiano y de sus leyes, el carnaval se viste de máscaras. La máscara, ya desde la tragedia griega, muestra otra cara distinta, y tiene la virtud de transformar al que la posee en un ser diferente<sup>25</sup>, capaz de llevar a cabo empresas contrarias a los propios principios del individuo. Además, la máscara oculta la personalidad, creando así un enigma en torno a aquél que la lleva.

La primera vez que nos encontramos a Don Juan al comienzo del *Tenorio*, se sienta ante una mesa de la taberna de Buttarelli, escondido su rostro tras un antifaz, ya que es carnaval<sup>26</sup>. La acotación y la máscara de Don Juan nos informan de tres aspectos importantes en este comienzo de la obra:

1. Los hechos acaecen durante el periodo de carnaval.
2. Desde el principio, aparece el protagonista caracterizado por rasgos enigmáticos.
3. También desde el comienzo, don Juan es un personaje que esconde su identidad tras una máscara carnavalesca y puede, poro tanto, transgredir todo tipo de convención.<sup>27</sup>

De hecho, todo el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla se organiza atendiendo a los dos mundos antagónicos del carnaval y de la cuaresma. La obra se divide en dos partes (primera parte actos I, II, III, y IV; segunda parte, actos I, II y III). Se configura en torno a una estructura bipartita simétrica, cuyo eje divisor es el acto IV de la primera parte, que contiene ingredientes de las dos partes que lo circundan. Sirve como transición entre el espíritu transgresor de la primera, y el ambiente de contrición y arrepentimiento de la segunda.

Ya hemos dicho que en la primera escena nos encontramos a Don Juan en una atmósfera de carnaval, y escondido detrás de una máscara. No es él el único que aparece con antifaces: a la taberna del italiano Buttarelli llegan enmascarados Don Gonzalo de Ulloa, padre de Doña Inés, y Don Diego Tenorio, padre de Don Juan. Ambos por separado, y llevados por los rumores, quieren ser testigos escondidos de los hechos que van a acontecer durante los minutos siguientes.

Asistimos, por tanto, a una escena de doble engaño, de teatro dentro del teatro, tan barroca y tan carnavalesca a la vez: dos caballeros respetables ocultan su identidad tras la máscara del carnaval, para entrar en un lugar en el que en otras condiciones nunca entrarían. Dice Don Diego:

*“¡Que un hombre de mi linaje / descienda a tan ruin mansión!”* (vv. 243-244).

Sólo el antifaz les permite observar sin que nadie repare en su condición social ni en su persona. La propia “ideología” subyacente al carnaval impone la supresión de las diferencias de clase, como ya ocurría en las saturnales romanas, de las que es heredero. Hoy se repite cada año en la

tradición occidental del carnaval y en culturas asiáticas, como es el caso de la celebración del Holy hindú. El propio Buttarelli le recuerda a Don Gonzalo que

*“las fiestas de carnaval, / al hombre más principal / permiten, sin deshonor / de su linaje, servirse / de un antifaz, y bajo él, / ¿quién sabe, hasta descubrirse, / de qué carne es el pastel?”*  
(vv.164-170).

La propia presencia de Buttarelli, el propietario de la hostería hispalense de “El Laurel”, y que habla italiano con Don Juan, intensifica desde los primeros versos, la sensación de escondite: la verdad se oculta a los ojos y a los oídos de los espectadores. Esto ocurre unas veces mediante las máscaras que ocultan a los personajes, y otras mediante el empleo de una lengua extranjera, en cuyos desconocidos significantes a la manera de antifaces, se esconden los significados, las realidades. Y, por supuesto, todo ello está relacionado con el mundo carnavalesco que Zorrilla pretende presentar desde el principio en su obra.

Los lugares en que se desarrollan los hechos también son propios del carnaval: con la excepción del convento, las acciones de la primera parte tienen como escenario la taberna y la calle sevillana. Ambas son baluartes del universo del carnaval, y por ellas desfilan, cantan, bailan y transgreden normas las máscaras.

Zorrilla emplea, además, un tipo de métrica tradicional, fácil, de ritmo rápido como el romance o la quintilla, tan teatral desde el Siglo de Oro, que armoniza con la fiesta popular de las calles. Es interesante notar cómo abunda esta suerte de poema no estrófico en toda la primera parte. Se crea así un evidente contraste con la segunda parte, en la que predominan metros más cultos, y de ritmo más sosegado y pausado, como la décima o el cuarteto.<sup>28</sup>

La teatralidad carnavalesca explica también las acciones que tienen lugar durante toda la primera parte.

- Los primeros actos están dominados por el paralelismo en las escenas, lo que les confiere un juego de espejos, a cuyo lado el mundo cobra la lógica transgresora, teatral y carnavalesca del mundo al revés. Nos estamos refiriendo a las escenas de la llegada de Don Gonzalo y de Don Diego a la “Hostería del Laurel”, y al final del primer acto, que termina con las chuscas y amañadas detenciones de los dos burladores, Don Luis Mejía y Don Juan Tenorio.
- Otro elemento carnavalesco, el disfraz, tan barroco, aparece no sólo en el ambiente de máscaras y antifaces, sino como motor de la seducción de Doña Ana de Pantoja por parte de Don Juan. Recordemos, Tenorio se hace pasar por el prometido de Doña Ana para seducirla, se ha disfrazado de Don Luis, y así ha conseguido burlar a la dama en la víspera de sus bodas. El empleo del disfraz para seducir no es exclusivo del tenorio sevillano, sino que es innato al espíritu transgresor, carnavalesco del donjuanismo.

La suplantación de la personalidad se liga a la propia filosofía del carnaval, ya desde sus orígenes saturnales: durante los festejos, se quebraban no sólo las normas sociales, sino también las diferencias de clase, y los demás rasgos identificatorios de la persona. Cada cual podía dejar de ser él mismo para “ser otro”, y poder comportarse como ese “otro” se comportaría.

Es significativo el hecho de que el único momento en que Don Juan burla a una mujer durante el tiempo escénico, lo haga bajo un disfraz prestado por la coyuntura carnavalesca, lo que no ocurre en otros donjuanes anteriores o posteriores. Es como si Zorrilla quisiera justificar la conducta de su personaje gracias a la ética y a la estética del carnaval.

- El carnaval transgrede normas y profana elementos sagrados. Pese a nacer como tal en el cristianismo y ser antesala de la cuaresma purificadora, la simbólica transgresión religiosa existe: en la obra tiene su cénit en la entrada casi mágica de Don Juan en el convento donde vive Doña Inés. El hecho acaece durante el ficticio incendio, que no es otro que el fuego en que se consume de amor la novicia. La entrada del así llamado “demonio”, que profana el territorio sacro del convento tiene lugar también bajo el manto de la noche carnavalesca. De nuevo, Zorrilla justifica el comportamiento indigno debido al contexto temporal.
- No es Don Juan el único personaje transgresor durante la primera parte de la obra: el “paterfamilias”, el Comendador, es en otras versiones el prototipo de la dignidad familiar, el representante del orden y del respeto, y la voz de justicia que viene del más allá. Pues bien, en el Tenorio, Don Gonzalo de Ulloa, Comendador de Calatrava, también rompe con, al menos, tres normas básicas esperadas de su muy noble condición:

1. En el primer acto, está dispuesto a romper el compromiso entre Doña Inés, su hija, y Don Juan, al precio que sea, aun a costa de la vida de su hija:

*“Porque antes de consentir / en que se case con vos / el sepulcro, ¡juro a Dios! / por mi mano le he de abrir.”* (vv. 736-739)

Asimismo, en el acto IV ratifica esta idea, y cuando Don Juan le pide de rodillas la mano de Doña Inés, Don Gonzalo le contesta:

*“¡Nunca, nunca! ¿Tú su esposo? / Primero la mataré.”* (vv. 2.544-2.545)

El Comendador aparece, por tanto, como un padre capaz de matar a su propia hija, de romper la ley natural de la **phylis**, antes que entregarla al hombre por ella elegido.

2. El acto III presenta a Don Gonzalo en el momento de descubrir que Don Juan ha raptado a la joven en el propio convento que la guardaba. Movido por la ira de padre burlado, insulta a la madre abadesa. Don Gonzalo es el Comendador de la Orden que rige el monasterio, y debería mostrarse respetuoso con la persona que representa la máxima autoridad en el entorno sacro en el que se encuentran:

*ABADESA: “¿Dónde vais, Comendador?”*

*DON GONZALO: ¡Imbécil!, tras de mi honor, / que os roban a vos de aquí.”* (vv. 1.907-1.909)

3. El acto IV, de transición hacia el universo predominantemente cuaresmático, presenta también a un Don Gonzalo transgresor de la caridad cristiana que un comendador debería profesar. Cuando Don Juan le ruega que acepte su matrimonio con Inés, porque ello contribuirá a la salvación del pecador arrepentido, Don Gonzalo, en vez de mostrar una actitud de tolerancia y perdón, se muestra impasible y fiero:

*“¿Y qué tengo yo, Don Juan, / con tu salvación que ver?”* (vv. 2.554-2.555)

Como hemos ido viendo en estas páginas, se caracteriza por ese espíritu transgresor propio de la ideología subyacente en el carnaval. La velocidad o la aglomeración de las acciones que se suceden a un ritmo vertiginoso, obedecen también a un tempo vivace, que se fusiona con el reino del caos, que va generando los primeros actos de la obra. En el transcurso de pocos minutos asistimos a:

- La escena de la hostería, que revive en un *flash-back* una sucesión de episodios pecaminosos de Don Luis y de Don Juan.
- La detención de ambos caballeros, mediante el juego de espejos paralelos que hemos comentado.
- La seducción de Doña Ana de Pantoja.
- El rapto y la seducción de Doña Inés.

- La muerte de Don Luis y de Don Gonzalo a manos de Don Juan.
- La huida del tenorio sevillano.

Don Juan presenta, además, otra característica ligada a sus raíces transgresoras y al disfraz carnavalesco: muchas veces, durante toda la primera parte, su personaje está circundado por apelativos relativos a lo demoníaco<sup>29</sup>. Así, Don Juan es calificado por su propio padre como hijo de Satanás (v. 782); como Satanás por Don Luis (v. 886); tiene un diablo familiar, según el propio Mejía (v. 907), quien le identifica con la “astuta serpiente” (v. 1074); es un “diablillo” según Brígida (v. 1235); la lectura de la carta y la confesión de amor de Doña Inés en los actos III y IV respectivamente, están repletas de alusiones al fuego satánico, y la joven novicia atribuye a un “filtro infernal” la habilidad de Tenorio para seducir mujeres (vv. 2232-2235). Igualmente, cree Inés que forzosamente tuvo que ser Lucifer quien otorgó a Don Juan sus cualidades:

*“Tal vez Satán puso en vos / su vista fascinadora, / su palabra seductora, / y el amor que negó a Dios.” (2240-2243)*

Don Juan aparece, por tanto, relacionado con Luzbel en numerosas ocasiones. Recordemos, además, el carácter proteico de Satán, quien se disfraza constantemente para acercarse a los humanos, engañarlos, seducirlos y arrastrarlos a los fuegos del infierno. De la misma manera, Don Juan se “disfraza” para seducir y para acercarse a las damas a su fuego de amor.

El demonio enlaza con el mundo del carnaval, no sólo por el empleo del disfraz, sino y sobre todo, por su carácter de transgresor: en la mitología cristiana, Satán es aquel cuya soberbia le quiere acercar a Dios, le quiere convertir en Dios. Su peligroso acercamiento a la divinidad le lleva al castigo. Como ya hemos apuntado más arriba, el transgresor, el que pretende llegar a ser Dios, atribuirse cualidades destinados sólo a la divinidad o inmiscuirse en terreno sagrado, es castigado<sup>30</sup>, generalmente con el fuego eterno. Satán lo es en *La Biblia*, y el transgresor donjuanesco lo es en casi todos los textos de la tradición. La excepción, como hemos visto, es que exista mediación de un ser divino o semidivino. Aquí, ese ser que salva a Satán-Don Juan es la angelical, casi divina, Inés, como estudiaremos enseguida.

#### *El acto IV: “El diablo a las puertas del cielo”*

El propio título de este último acto de la primera parte indica que nos hallamos ante un cúmulo de escenas de transición: marcan el abandono del mundo transgresor-carnavalesco de la primera parte, y son antesala del universo de contrición-cuaresma de la segunda parte.

La escena no se desarrolla en Sevilla, sino en una quinta que posee Don Juan a orillas del río Guadalquivir. El espacio ya no es la ciudad inmersa en el carnaval, sino una casa de campo. En las más famosas quintillas de la literatura española Don Juan describe a Doña Inés un **locus amoenus** de caracteres puramente edénicos, paradisiacos<sup>31</sup>. En este nuevo Jardín del Edén, Inés es la nueva Eva, que se convierte en un instrumento de Dios para salvar al pecador. Inés, la pura, inocente y virginal mujer, se ha convertido en un trasunto de la María bíblica, a través de la cual la humanidad es salvada. En *el Tenorio*, será don Juan quien gane el cielo gracias al amor de la joven novicia:

*“...alcanzo que puede hacer / hasta que el Edén se me abra. / No es, Doña Inés, Satanás / quien pone este amor en mí: / es Dios, que quiere por ti / ganarme para él, quizás.” (vv. 2262-2265)*

Don Juan se confiesa enamorado de la virgen Inés y cree que es una enviada de Dios para salvarle. Como dijo Gregorio Marañón, en la primera ocasión en que vemos actuar directamente a Don Juan con una mujer, lo vemos enamorado como un recluta<sup>32</sup>. Don Juan Tenorio, en este

momento, ha dejado de ser un donjuán. El influjo del carnaval sevillano ha quedado para los escarceos ciudadanos (la seducción de Doña Ana, por ejemplo). Alejado de Sevilla, inmerso en el jardín edénico de la finca, Don Juan deja parte de su carácter transgresor y se enamora de verdad.

Y no sólo se enamora, sino que él, prototipo de la arrogancia<sup>33</sup>, se humilla ante el Comendador. Cuando Don Gonzalo acude a la quinta a pedir cuentas a Don Juan por el secuestro de Doña Inés, Tenorio se arrodilla ante él, arrepentido, le pide perdón y le ruega que le entregue a Doña Inés por esposa:

*"Jamás delante de un hombre / mi alta cerviz incliné, / ni he suplicado jamás / ni a mi padre, ni a mi rey. / Y pues conservo a tus plantas / la postura en que me ves, / considera, Don Gonzalo, / que razón debo tener."* (vv. 2480-2487)

Será precisamente la arrogancia y transgresión de la caridad cristiana por parte del Comendador, la que desencadene la tragedia, y provoque que Don Juan, que ha estado a punto de tocar las puertas del cielo, y de regenerarse, vuelva a caer en el pecado y a alejarse, por tanto, de la salvación: Don Juan mata a don Luis y al Comendador, y huye de Sevilla.

Es interesante destacar que el lenguaje de este acto IV presenta un equilibrio entre palabras pertenecientes al campo semántico de lo satánico, y palabras del campo semántico de lo religioso. Este hecho evidencia el hecho de que nos encontramos ante un episodio transitorio, a caballo entre dos mundos: el carnalesco, regido por el disfraz y lo demoníaco, y el cuaresmático, regido por el arrepentimiento y por la presencia del más allá.

### ***La cuaresma y Don Juan en su madurez***

La cuaresma es, en el mundo cristiano, el periodo de cuarenta días que van desde el final del carnaval hasta la Semana Santa.

Los cuarenta días como periodo de preparación para un acto de índole sagrada tienen su origen literario en *La Biblia*. En el Antiguo Testamento, cuarenta días son lo que necesita el profeta Elías y Moisés para ver a Dios. Cuarenta días permanece Jesucristo en el desierto sufriendo tentaciones satánicas a la manera de pruebas iniciáticas que debe superar. Cuarenta días eran, en la tradición judía, los días que una mujer recién parida debía respetar en casa antes de presentar a un hijo varón en el templo; si el bebé era una niña, el tiempo se duplicaba. Ese número de días era necesario para que se produjera la purificación de la madre tras el parto. Durante los días impuros, al igual que durante la menstruación, no podía ni tocar objetos sagrados ni ir al templo.<sup>34</sup>

Fue ya en el siglo IV después de Cristo, cuando se inicia la celebración litúrgica de la cuaresma como periodo de preparación y purificación para recibir el ritual conmemorativo de la Pasión y Muerte de Jesús. Esto es, la cuaresma como antesala de la Semana Santa.

La cuaresma implica, por tanto, la actitud de arrepentimiento de los pecados para limpiar el alma, para serenarla y meditar sobre la Pasión.

Esas características van a dominar durante toda la segunda parte de *Don Juan Tenorio*, como vamos a ir analizando a continuación.

Cuando comienza la segunda parte de la obra, han transcurrido cinco años desde que dejamos a Don Juan huyendo de la justicia, tras matar a Don Luis y a Don Gonzalo. Esto supone una novedad respecto a los demás donjuanes literarios. Vemos, por tanto, la voluntad de Zorrilla de alejarse del donjuanismo tradicional y de otorgarle un diferente significado. Además, nos encontramos a Don Juan sin su acompañante: en las versiones anteriores, Sganarelle, Leporello o Cataliñón acompañan a Don Juan en todo su recorrido teatral. Aquí, Ciutti ha desaparecido, y tras el diálogo con el escultor, el tenorio sevillano está solo en el cementerio.

La métrica popular de la primera parte se abandona en muchos versos. Se da paso a décimas, a serventesios y a cuartetos, poemas y estrofas de carácter culto, ausentes durante la primera parte del Tenorio.<sup>35</sup>

Vemos, pues, algunos cambios sustanciales que se producen entre la primera y la segunda parte. Los últimos actos del Don Juan del escritor vallisoletano presentan variantes muy significativas, que afectan a la propia esencia del donjuanismo.

En otras obras de tema donjuanesco, la escena del cementerio en la que ocurre la invitación de Don Juan al Comendador para que acuda a cenar a su casa, acontece en un ambiente burlesco, chusco y bromista, entre el tenorio y su criado. Éste se muestra temeroso de provocar a los muertos, y su prudencia “cobarde” contrasta con la gallardía altanera y bravucona de Don Juan.<sup>36</sup>

En la versión zorrillesca, surgen elementos novedosos, que rompen con el tono carnavalesco de la primera parte, que se alejan de la tradición oral y escrita del donjuanismo literario, y que le acercan al universo de arrepentimiento propio de la cuaresma:

- En el cementerio, Don Juan contempla la tumba de Doña Inés. Es la primera vez que vemos a Tenorio solo en escena. Por lo tanto, no tiene testigos ante los que probar su orgullo, su valentía, su arrogancia y su desprecio por las mujeres. En esta situación, Don Juan se confiesa enamorado de la joven novicia, y llora amargamente su muerte, de la que se siente culpable:

*“Mármol en quien Doña Inés / en cuerpo sin alma existe, / deja que el alma de un triste / llore un momento a tus pies. / ... / En ti nada más pensó / desde que se fue de ti; / y desde que huyó de aquí, / sólo en volver meditó.”* (vv. 2924-2937)

- Don Juan, siempre en soledad, muestra su reflexión sobre lo que ha sido su vida pasada. Sus cinco años lejos de Sevilla y su viaje iniciático y purificador, le han hecho volver convertido en un hombre que mira hacia sus anteriores andanzas, con desprecio, arrepentido por sí mismo, y por la infelicidad que han acarreado a los demás<sup>37</sup>:

*“¡Hermosa noche...! ¡Ay de mí! / ¡Cuántas como esta tan puras, / en infames aventuras / desatinado perdí!”* (vv. 2908-2911)

- Don Juan, ante la tumba de Doña Inés, confiesa que cree en Dios y en el más allá, muy alejado de lo dicho y vivido en el pasado:

*“Dios te crió por mi bien, / por ti pensé en la virtud, / adoré su excelsitud / y anhelé su santo Edén.”* (vv. 2954-2957)

Nos encontramos, por tanto, con un Don Juan que se muestra arrepentido, enamorado, dolido y creyente. Todo ello se manifiesta en la soledad del monólogo. Don Juan cree que nadie le escucha<sup>38</sup> y, por primera vez en toda la obra, y en toda la tradición, aparece solo en escena desnudando su alma, juzgando a su propia persona con la perspectiva que le dan cinco años de ausencia y un viaje purificador por el medio.

La soledad de Don Juan, el tono contenido y el ritmo reflexivo de sus frases, se insertan en la atmósfera de arrepentimiento y de purgación propios del espacio de la cuaresma. Asimismo, contrastan polarmente con el vértigo, con la acumulación de acciones, con el disfraz y las máscaras carnavalescas que dominan toda la primera parte.

Este recogimiento sepulcral de Don Juan es interrumpido por la presencia de sus dos antiguos camaradas de lances y pendencias, el capitán Centellas y Avellaneda. Don Juan, aturdido por la presencia de la sombra de Doña Inés, queda enajenado y fuera de sí. También, por primera vez en la tradición donjuanesca, el tenorio ha perdido su autocontrol. Cree que todo es un sueño y, enloquecido, increpa a las estatuas de los muertos:

*“¡Ah! Estos sueños me aniquilan, / mi cerebro se enloquece... / y esos mármoles parecen / que estremecidos vacilan”.* (vv. 3094-3097), o

*“...aquí os espera / otra vez Don Juan Tenorio.”* (vv. 3112-3113)

Con la espada desenvainada, en medio de alucinaciones que le aterran, lo encuentran sus amigos del pasado, a quien Tenorio confunde con “vanas sombras”. Centellas y Avellaneda se mofan de él, del temblor de su brazo y de su “faz descolorida”. Atrás quedó el donjuán que ante nada se arredra y que nada ni a nadie temía. A este hombre que tienen delante le cuesta trabajo recordar su aplomo, y echa la culpa de su mal color a la luna.

Pero, aunque muchos aspectos del carácter del protagonista han cambiado, Don Juan no puede permitir la burla de aquellos que antaño lo tuvieron por paladín de la audacia y del valor. En este sentido, cuando Centellas le increpa:

*“¿Os arredra, / Don Juan, como a los vilanos? el temor de los difuntos”* (vv. 3153-3155)

Tenorio, que en soledad ha mostrado su verdadero sentir, muestra su debilidad humana. Necesita demostrar ante los demás que él sigue siendo el mismo de siempre, y que nada teme:

*“que yo soy siempre Don Juan, / y no hay cosa que me espante”* (vv. 3164-3165)

Y es precisamente en ese punto, cuando se produce la invitación de Don Juan a la estatua del Comendador, delante de los demás. En los demás textos de la tradición, ocurre en compañía del criado y en medio de la burla. Aquí se trata exclusivamente de demostrar a sus antiguos compañeros, que nada le atemoriza, y que es capaz de retar, no sólo a los vivos, sino también a los muertos:

*“Tú eres el más ofendido, / mas si quieres, te convido / a cenar, comendador.”* (vv. 3211-3213)

Por lo tanto, el elemento sacrilego, la burla por sí misma, la falta de respeto al más allá, presente en el donjuanismo tradicional, es abandonada aquí, y sustituida por la debilidad del hombre arrepentido. Don Juan no es capaz de mostrarse tal cual es ahora, después de cinco años, delante de sus acólitos, y se deja arrastrar por su pasada fama. No es el Don Juan de Zorrilla un sacrilego, un blasfemo, sino un ser humano que muestra su falta de confianza en sí mismo, su inseguridad, disfrazada de arrogancia aparente y de burla a los muertos. Don Juan se aleja del mito para convertirse en hombre.

Don Juan, en soledad, ha dado muestras de purificación tras su viaje de cinco años. Será la intervención “mariana” de Doña Inés, la que le aporte la salvación final.

Como ya hemos dicho en otro lugar, Doña Inés sigue la tradición de las vírgenes cristianas, cuya mediación salva de la condena eterna: en La Biblia, María salva a la humanidad a través de su concepción del hijo de Dios; en los Milagros de Nuestra Señora, de Gonzalo de Berceo, María salva del infierno a diferentes pecadores que confiaron en el último momento en su bondad. Aquí, Inés, virgen, logra la salvación de Don Juan, porque, éste, ha conseguido amar y este sentimiento le ha llevado al arrepentimiento y a la purificación.<sup>39</sup>

No hay que olvidar, además, que como dice Francisco Nieva<sup>40</sup>, “cada donjuán es hijo de su tiempo”, y éste de Zorrilla lo es del Romanticismo. No tenemos espacio aquí para iniciar siquiera una teorización sobre el movimiento romántico, en el que se incardina nuestro **Don Juan**<sup>41</sup>. Comentaremos brevemente, tan sólo, dos aspectos importantes para el tema que estamos tratando:

- Que el Tenorio de Zorrilla se inserte dentro del Romanticismo, explica tanto su fusión con la transgresión satánica, rebelde, de afirmación del yo, del que intenta ser “único juez y señor de sus actos”<sup>42</sup>; como que el héroe rebelde no sea condenado al fuego eterno. Como he dicho en otro lugar, “el donjuán del Romanticismo, el que osa rebelarse en pos del amor será premiado: el fuego del infierno se sustituye por el fuego del amor, fuego purificador que llevará a la perfección y a la eternidad a Don Juan”.<sup>43</sup>

- Zorrilla se inserta dentro del ala conservadora y cristiana del Romanticismo, que tuvo gran proyección sobre todo en Francia (Chateaubriand) y en España<sup>44</sup>. Por tanto, la apoteosis final de la obra, en la que se funden el amor purificador y la salvación cristiana, se enmarca dentro de los ideales cristiano-románticos del autor.

Arrepentimiento, purificación previa a la presencia del protagonista ante Dios, son elementos que pertenecen a la propia liturgia y simbología inherentes a la cuaresma. Toda la segunda parte de Don Juan Tenorio está impregnada de ese universo, como hemos visto. De igual modo, hay un predominio del léxico religioso, que contrasta con el léxico diabólico presente en la primera parte: palabras como Dios, santo, excelsitud, eternidad, imagen pura, celestial... dominan los últimos actos de la obra.

Zorrilla se aleja de sus antecedentes donjuanescos, en cuyas fuentes bebe. Crea el donjuán romántico-cristiano, cuya plasmación literaria obedece a una estructuración simétrica: los tres primeros actos corresponden al mundo transgresor del carnaval; los tres últimos, al mundo purificador de la cuaresma. En el centro, entre uno y otro universo, el acto IV de la primera parte, que como un espejo, refleja elementos de una y de otra esfera, que se unen en el Jardín edénico de la finca de Don Juan. Allí donde Don Juan deja de ser donjuán, deja de ser un mito, para, convertido en un ser humano, acercarse a la divinidad, gracias a Inés, el ángel del amor.

#### Notas

- \* La bibliografía sobre el mito de Don Juan es muy rica. Me limitaré a nombrar algunas obras imprescindibles para el estudio del donjuanesco. Algunas de ellas son interesantísimas introducciones a ediciones del Tenorio zorrillesco. SAID ARMESTO, Víctor: *La leyenda de Don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, 2ª ed. CASALDUERO, Joaquín: *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Porrúa, Madrid, 1975. ROUSSET, Jean: *El mito de Don Juan*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985. MAZZEO, Guido E.: "Don Juan Tenorio: salvation or damnation?" *Romance Notes V*, 1964. ABRAMS, Fred: "The death of Zorrilla's Don Juan and the problem of catholic orthodoxy", *Romance Notes I*, 1964. ISASI ANGULO: *Don Juan. Evolución dramática del mito*, Bruguera, Barcelona, 1972. MORALES, José Ricardo: "Un precedente mítico de Don Juan", *Cuadernos de Teatro clásico*, Madrid, 1988,2. EGIDO, Aurora: "Sobre la demonología de los burladores", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1988,2. ROS, Antonio: *El amor, el donjuanesco y los celos*, Grijalbo, Barcelona, 1984. LAFORA, Gonzalo R.: *Don Juan, los milagros y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1975. MARAÑÓN, Gregorio: *Don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940. BARGALLÓ, Juan: edición de *Don Juan* de Henry de Montherlant, Cátedra, Madrid, 1989. VARELA, José Luis: edición de *Don Juan Tenorio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- 1 La lista sería exhaustiva. Valgan como ejemplos unas cuantas versiones de tema donjuanesco: *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (al menos, atribuido a él); *Don Juan de Molière*; *Souper chez le Commandeur* de Blaze de Bury; *Les âmes du purgatoire* de Próspero Mérimée; *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange* de Dumas; *No hay deuda que no se cumpla ni plazo que no se pague* de Zamora; *Don Juan*, de Lord Byron, de Henry de Montherlant, de Torrente Ballester, de Víctor Clavijo; personajes donjuanescos en *La Regenta* de "Clarín", en *Simposium* de Milan Kundera, en *¿Pero hubo alguna vez once mil vírgenes?* de Jardiel Poncela; *Don Juan* de Azorín; *Don Giovanni* de Mozart y Da Ponte; *El hermano Juan* de Miguel de Unamuno; el poema "Don Juan en los infiernos" de Les fleurs du mal de Baudelaire; la versión cinematográfica de Gonzalo Suárez con el mismo título; y un larguísimo etcétera que ocuparía muchas páginas.
- 2 Hasta llegar al hecho de que algunos de los versos del acto IV pertenecen al acervo más popular español. El narrador de *La Regenta* dice incluso de ellos: "Estos versos, que ha querido hacer ridículos y vulgares, manchándolos con su baba, la necesidad prosaica, pasándolos mil y mil veces por sus labios viscosos como vientre de sapo,..." Edición de Akal, 1983, pág. 20.
- 3 Como hemos visto, es en Francia y en España donde se han escrito más obras de carácter donjuanesco.
- 4 De la relación de doña Inés con la tradición mariana se habla más adelante.
- 5 Zorrilla admite la influencia de la tradición española por encima de cualquier otra. Incluso, para despistar y hacer creer a los lectores que no conocía bien a Tirso, al que "confunde" con Moreto. A este respecto de la génesis de su *Tenorio*, dice en sus memorias tituladas *Recuerdos de un tiempo viejo*: "No recuerdo quién me indicó el pensamiento de una refundición de *El burlador de Sevilla*, o si yo mismo (...) di en esta idea registrando la colección de las comedias de Moreto; el hecho es que, sin más datos ni más estudio que *El burlador de Sevilla*, de aquel ingenioso fraile, y su mala refundición de Solís, que era la que hasta entonces se había representado bajo el título de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* o

- el convidado de piedra, me obligué yo a escribir en veinte días un Don Juan de mi confección. Tan ignorante como atrevido, la emprendí yo con aquel magnífico argumento.” (op. cit., Publicaciones españolas, Madrid, 1961, Vol. I, pág. 148)
- 6 VÍCTOR SAID ARMESTO; *La leyenda de Don Juan*, Espasa Calpe, Madrid, 1968.
- 7 Recoge Said numerosas versiones, como ésta de Gascuña, en cuyas primeras líneas se registran algunos de los elementos esenciales al donjuanismo: “Un monsieur, qui traversait un cimetière, trébucha contre une tête de mort. Alors, il se mit en colère, et donna un grand coup de pied à la tête. Cela fait, il dit en riant: -Tête de mort, je t’ai maltraitée. Si tu es sans rancune, tu viendras souper avec moi, ce soir à huit heures.” (en op. cit., pág. 123)
- 8 MIRCEA ELIADE: *Mitos, sueños y misterios*, Grupo Libro, Madrid, 1991, pág. 2.
- 9 “Un caballero en Madrid/iba un día pa la iglesia,/Iba mais por ver las damas/que non por lo que había n’ella” (op. cit. p. 245)
- 10 Éste era un joven muy famoso en otro tiempo por sus travesuras y chuscadas. Cierta tarde penetró en una iglesia...” (op. cit., p. 247)
- 11 JOSÉ RICARDO MORALES: “Un precedente mítico de Don Juan”, *El mito de Don Juan*, Colección Teatro Clásico, Madrid, 1988. Este libro contiene varios artículos de enorme interés sobre el tema donjuanesco.
- 12 Obsérvese el tema del fuego, con connotaciones infernales, que acompaña a Don Juan desde sus comienzos.
- 13 El análisis de José Ricardo Morales va en esta línea y es muy interesante.
- 14 También aparece en otros autores de la Antigüedad clásica.
- 15 ANA ALCOLEA: edición a *Don Juan Tenorio*, Bruño, Madrid, 1992.
- 16 En *Lohengrin*, Elsa de Brabante incumple la promesa de nunca preguntar por la identidad del misterioso caballero del cisne, que resulta ser el hijo de Parsifal, y uno de los guardianes del Santo Grial. Se funde, por tanto, el mito de la transgresión con el mito de la búsqueda del Santo Grial.
- 17 En *El rey dragón*, la menor de tres hermanas se casa con un ser monstruoso. Éste le hace prometer que jamás intentará conocer su identidad, y que jamás revelará a nadie que por la noche se convierte en un apuesto joven. La joven incumple la promesa, y pierde el amor de su esposo. Tendrá que recorrer el mundo para hacerse merecedora del respeto del marido, que resulta ser un rey, y rehacer juntos la vida.
- 18 AURORA EGIDO: “Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, 1988. Se trata de un interesantísimo estudio sobre el carácter demoníaco intrínseco a la psicología del burlador. La tesis de Aurora Egido es que las alusiones al maligno no son meras caracterizaciones de la “maldad” del personaje, sino que corresponden a la idea generadora de la obra: Don Juan, como Lucifer, quiere convertirse en Dios. Además, analiza los rasgos donjuanescos que pertenecen a los atributos típicos del diablo.
- 19 En *Recuerdos de un tiempo viejo* (edición citada, pág. 48), Zorrilla comenta que en sus años de estudiante había leído ya a Victor Hugo, a Espronceda, a Chateaubriand, a Dumas... En vez de estudiar se había convertido en un “holgazán vagabundo, que me andaba por los cementerios a media noche como un vampiro, y me dejaba crecer el pelo como un cosaco”.
- 20 No olvidemos que el movimiento romántico tiene hondas raíces filosóficas religiosas, cristianas en el caso del Romanticismo francés, que tanto influyó en Zorrilla.
- 21 Espíritu transgresor que no es exclusivo del Romanticismo, sino que hunde sus raíces en la teogonía cristiana bíblica y en otros mitos paganos, como hemos visto.
- 22 Como tantas otras fiestas: Navidad, Semana Santa, San Juan...
- 23 En algunas culturas no cristianas, como la hindú, el carnaval está asociado a fiestas de fertilidad y de renovación del ciclo de la vida anual; en la India conlleva comportamientos impensables durante el resto del año: reunión de las castas, mayor libertad del sexo femenino.
- 24 La Semana Santa es, a su vez, una cristianización de las celebraciones paganas del primer plenilunio de la primavera.
- 25 En las tribus africanas, los chamanes y brujos utilizan las máscaras porque así adquieren otra personalidad que tiene poderes sobrenaturales.
- 26 La acotación de la escena primera dice: “Don Juan, con antifaz, sentado a una mesa escribiendo; BUTTARELLI y CIUTTI, a un lado esperando. Al levantarse el telón, se ven pasar por la puerta del fondo Máscaras, Estudiantes y Pueblo con hachones, músicas, etc.”
- 27 Es importante hacer notar que todas las veces que vemos a nuestro donjuán seducir a damas, lo hace durante el carnaval. Los demás donjuanes de la tradición transgreden todo tipo de norma sin acudir a la justificación carnavalesca.
- 28 Ver en mi edición de *Don Juan Tenorio* la descripción de las formas métricas utilizadas en la obra.
- 29 Aurora Egido ha estudiado este aspecto en el artículo citado.<sup>30</sup> Como Licaón, como Dédalo, como Ixión...
- 31 “No es cierto, ángel de amor...”
- 32 GREGORIO MARAÑÓN: *Don Juan*, Espasa Calpe, Madrid, 1983, 1940. Aunque han pasado muchos años desde su publicación, sigue siendo un libro interesante.
- 33 El carácter arrogante de Don Juan queda explicitado por Don Octavio en *El burlador de Sevilla* de Tirso cuando dice del tenorio, “con arrogancia española”.
- 34 *Levítico* 12, 1 y siguientes.
- 35 Ver versos 3600 a 3643, en el momento final del arrepentimiento, cuando llega la cena mortuoria en la tumba del Comendador.

- 36 En *El burlador de Sevilla* de Tirso, es el propio Catalinón el que efectúa la invitación a cenar, a instancias de Don Juan.
- 37 Sobre la simbología del viaje como iniciación y purificación se ha escrito abundante bibliografía.
- 38 El espectro de Doña Inés le escucha y sale de su tumba para hablar con él.
- 39 Para estudiar el neoplatonismo literario, sigue siendo referencia indiscutible la obra de Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*.
- 40 FRANCISCO NIEVA: edición a *Don Juan Tenorio*, Espasa Calpe, Madrid, 1989, pág. 19. Efectivamente, cada época presenta un Don Juan diferente, con una solución final distinta. Así, el Don Juan barroco y contrarreformista de Tirso es castigado por sus pecados. El Don Juan ilustrado de Molière es razonable y calculador, cada conquista está planeada. El Don Juan romántico es salvado por el amor; como dice Jean Rousset en su imprescindible estudio, "tal es la recompensa que el siglo XIX reserva a la rebelión sostenida por el amor" (opus cit., página 73). El Don Juan del Realismo español, Don Álvaro Mesia en *La Regenta* de "Clarín" es un hombre maduro en su decadencia que quiere demostrarse a sí mismo y a los demás que todavía es capaz de conquistar a la dama más deseada y virtuosa de la ciudad. Los donjuanes del 98, el de Azorín y el de Unamuno, navegan entre los problemas existenciales de sus padres literarios. El "Don Juan en los infiernos" de Baudelaire muestra la dignidad en la derrota del personaje maldito decadentista. El Don Juan de Montherlant es un nihilista que tiene que pagar para conseguir los favores de una jovencita. El protagonista de la novela de Jardiel Poncela se encuentra con una Doña Juana (Vivola Adamant) que supera su propio récord de conquistas. El de Torrente Ballester quiere demostrar que es Don Juan, pero nadie se lo cree. El Don Juan de los 90, de Víctor Clavijo, en su vuelta a las calles tras años olvidado en un baúl, se encuentra con que las mujeres a las que quiere seducir ya no son como antes: una de ellas es un travesti, otra es un guardia de circulación...
- 41 Remitimos a interesantes estudios sobre el Romanticismo como las obras de Wellek, Leonardo Romero Tovar, Rafael Argullol, etcétera.
- 42 Aurora Egido en *op. cit.*
- 43 Ana Alcolea en *op. cit.*
- 44 Zorrilla se confesaba a sí mismo en sus memorias como un "ejemplar inconcebible de progresista romántico".

#### ZORILLOV "DON JUAN TENORIO": MED PUSTOM IN POSTOM

V članku avtorica obravnava nekatere stalne motive, ki se pojavljajo pri vsakem delu o don Juanu. José Zorrilla, predstavnik španske romantike, se je v svoji drami "Don Juan Tenorio" oddaljil od predhodnikov, saj je ustvaril romantično-krščansko delo s simetrično strukturo: prva tri dejanja predstavljajo grešni pustni čas, zadnja tri pa očiščevalni postni čas. V središču med obema deloma pa kot zrcalo odseva četrto dejanje, v katerem se don Juan iz mita prelevi v človeško bitje in se s pomočjo iskrene ljubezni do Inés približa celo Bogu.