

JOSÉ ZORRILLA

DON JUAN TENORIO

EDICIÓN,
PRÓLOGO Y NOTAS DE
LUIS FERNÁNDEZ CIFUENTES

CON UN ESTUDIO PRELIMINAR DE
RICARDO NAVAS RUIZ



CRÍTICA

BARCELONA

LOS DONJUANES DE ZORRILLA

Dos reacciones completamente opuestas —dejando de lado las paródicas— ha solido provocar Don Juan Tenorio (1844) de José Zorrilla en sus receptores. La primera fue descrita por Clarín en varias ocasiones, entre ellas el capítulo XVI de La regenta (1884). Se trata de una comunión, una identificación de algún modo catártica con una obra que de modo brillante, arrebatador a veces, juega con grandes emociones humanas: el amor, los celos, la rivalidad, el poder, el engaño, la muerte. La segunda fue expuesta, entre otros, por un enemigo cordial de Zorrilla, el poeta zamorano Juan Martínez Villergas en el Juicio crítico de poetas españoles contemporáneos (1854), y, en muchas maneras, subyace bajo no pocas críticas modernas. Para ellos, el drama del escritor vallisoletano semeja un mosaico formado con fragmentos de varia procedencia, una copia de otras creaciones sobre el tema.

¿Cómo explicar reacciones tan contradictorias? Nicomedes Pastor Díaz, en el prólogo a las Poesías (1837) de Zorrilla, intentó una respuesta, por supuesto, no con relación al drama, sino a una lectura. Se trata de la lectura de su poema de adiós a Larra en el momento en que los restos mortales de éste iban a ser depositados en la tumba. Zorrilla, pálido, emocionado, lee su desde entonces famoso «Ese vago clamor que rasga el viento». Comenta Pastor Díaz el asombro, el sobrecogimiento, el pasmo de los oyentes identificados con el lector, sin que en modo alguno pudieran percibir los defectos de la composición o los ecos de Lamartine y Hugo.

Lo que estas reacciones encontradas suponen —Pastor Díaz lo sugiere adecuadamente— es evidentemente la divergencia entre el impacto súbito y fascinante que una obra de arte puede producir en un receptor desprevenido y la sensación calculada del que la somete a un análisis disector en la calma del gabinete. Una focaliza el mensaje, la unidad significativa; otra descubre los bloques constructores. No es ni mucho menos este fenómeno exclusivo de Don Juan Tenorio. Toda obra de arte lo desencadena en mayor o menor grado. Pero este drama se presta de modo ejemplar a observarlo y tratar de explicarlo por la raigambre y larga ascendencia de su tema. Entre las diversas maneras como se podría abordar el problema, se asume aquí como estrategia reconstruir en la medida de lo posible el proceso creador del escritor, examinando de un lado su lento acarreo y selección de materiales provenien-

tes de la tradición, y de otro, la tarea de unificación de los mismos hasta el logro de un nuevo signo.

No es ni mucho menos tarea fácil y ni siquiera existe una garantía de resultados ciertos. Se trata más bien de hipótesis de trabajo que de conclusiones definitivas; pero ayuda al menos a comprender motivaciones, resortes, significados. La meta final no es otra que descubrir la dinámica real a la que responde Don Juan Tenorio, la que llevó a su autor a dar vida en veintiún días a un personaje viejo y nuevo, «fiado sólo en mi intuición de poeta y en mi facultad de versificar», si se le ha de creer la confesión, tras no pocos tanteos que obligan a considerar esos veintiún días como tiempo aceptable quizá en cuanto a la escritura final de la obra, no en cuanto a su elaboración, siquiera mental. Las confesiones de autor, sobre todo las hechas como en este caso mucho después de publicada la obra, han de ser asumidas con gran reserva.

Pero acercarse a cualquier aspecto de Don Juan Tenorio, casi ya en su sesquicentenario, exige un diálogo con sus lecturas críticas. Desde los comentarios al vuelo de sus primeros espectadores hasta las páginas eruditas de los sabios profesores de hoy, ha crecido en torno a él una extensa literatura que no hubiera dejado de asombrar a quien confesó también haber compuesto el drama con poca reflexión y cuidado, con escaso conocimiento del tema, presionado por la necesidad de un estreno.

Varios son los trabajos que han seguido puntual y cronológicamente el camino recorrido por la crítica del Tenorio. No hay edición de la obra, incluida la presente, que no pague tributo al ejercicio de exponer y afinar pasadas discusiones de fuentes, viejos análisis, debatidas opiniones. Sería doblemente redundante repetir ahora el ritual, por lo que, aunque inevitablemente hay eco de sus resultados aquí y allá a lo largo de esta introducción, se ha evitado explicitarlos en citas.*

* Parte de las ideas aquí expresadas provienen de un artículo mío [1979]. Una guía bastante útil a los estudios zorrillescos es Arvella H. Lensing [1986]. Para biografía y otros muchos aspectos es imprescindible Narciso Alonso Cortés [1943]. Los donjuanes españoles hasta inclusive el de Zorrilla están editados y prologados por Arcadio Baquero [1966]. Resumen y discusión de diversas cuestiones se hallan en muchas ediciones de *Don Juan Tenorio*, entre ellas, aparte de la presente, las de José Luis Varela [1975], Salvador García [1975], Aniano Peña [1984] y Jean-Louis Picoche [1985]. Para la evolución del personaje, fuera del clásico Georges Gendarme de Bévoite [1911] conviene retener Leo Weinstein [1967]. Los elementos estructurales del mito y sus variantes en Jean Rousset [1978]. Para la evolución de las mujeres en Tirso, Zamora y Zorrilla, véase Grace M. Bearse [1980]. Aplicaciones de teorías modernas a *Don Juan Tenorio* y otras obras donjuanescas en Carlos Feal Deibe [1984], Gustavo Pérez Firmat [1986] y James Mandrell [1992].

SEÑAS DE IDENTIDAD. Inevitablemente, el primer problema que se le planteó a Zorrilla fue el del enlace con la tradición española de Don Juan, pues a españoles iba dirigida su obra. Quien se declaraba nacionalista y cantor de la patria, no podía menos de conectar con ella. De ahí que, omitiendo otras fuentes —quizá con toda honestidad a pesar de las dudas de los críticos—, haya recalcado en medio de errores de atribución, su dependencia de Tirso de Molina y Antonio Zamora. De hecho, como él mismo admitía, su propósito al escribir su Don Juan Tenorio era emular y eventualmente reemplazar la obra que desde el siglo XVIII se representaba en España los primeros días de noviembre con ocasión de la conmemoración de difuntos: No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague o El convidado de piedra, de Antonio Zamora (1664-1740), estrenada al parecer en 1714. Sin duda Zorrilla debió de verla alguna vez.

Se trata de un drama mediocre, tedioso, de ritmo lento, sin un solo pasaje con aliento poético. El protagonista, don Juan por supuesto, es un personaje tosco, sin capacidad de seducción, sin dominio del garbo ni la retórica amorosa. No es extraño, por eso, que en una demostración de fuerza bruta intente violar a la que dice amar, doña Ana, contradiciendo el modo de actuar de un personaje que siempre consigue, con recursos más o menos hábiles, el consentimiento de la mujer. Quizá lo único interesante de la obra, no apuntado ni por la crítica feminista, sea la alianza, si no la amistad, que se forma entre dos víctimas, Isabel Fresneda y Ana de Ulloa; pero eso caía muy lejos de los intereses artísticos del vallisoletano.

Difícilmente, pues, No hay plazo podía convertirse en modelo para Zorrilla. Pero, de algún modo, se veía éste obligado a mostrar a sus espectadores la existencia de una relación con él. Tal función tienen los gritos y la reacción a ellos por parte de don Juan Tenorio al comienzo del drama. Esos gritos están también en Zamora. Pero si se compara el incidente atentamente, la diferencia es tal que no parece oportuno hablar de fuentes, como se ha hecho: los gritos no vuelven a aparecer en Zorrilla; en Zamora, en cambio, son parte estructural importante. A Zorrilla le bastaba sugerirlos en una especie de guiño cómplice para que sus oyentes se dieran por enterados de su intención.

Poco convincente resulta, por otro lado, considerar No hay plazo como un precedente de la salvación de Don Juan: de repente, a punto de pagar sus crímenes a manos del Comendador, aquél pide perdón. Su padre insinúa que se ha salvado. Pero no hay certeza. También

en *Tirso de Molina* don Juan quiere confesarse, esto es, se arrepiente sin conseguir por ello el cielo. No hay en *Zamora* ni un solo rasgo previo que anticipe la más leve razón para la salvación. La dinámica de la obra, en la línea tirsiana, no la justifica. De hecho, el Comendador insiste en que se ha cumplido el plazo y pagado la deuda.

Sí hay algo, no obstante, en el drama de *Zamora* que ha podido marcar una dirección al de *Zorrilla*. El burlador de Sevilla (1616) presenta cuatro actos de seducción en directo, a la vista del espectador: Isabela, Tisbea, Ana y Aminta. Siguiendo lo que se convierte en norma de las imitaciones de *El burlador*, *Zamora* reemplaza la acción por el discurso, el acto por la narración. Se cuenta lo que ha hecho el protagonista, la lista resumen sustituye a las obras. Las cuatro mujeres de *Tirso* se reducen a tres: dos engañadas previamente, Julia Octavia e Isabel Fresneda; la otra, Ana de Ulloa, ultrajada en escena. En esta línea, *Zorrilla* aun simplifica más, presentando en acción sólo a dos mujeres, Ana de Pantoja e Inés de Ulloa, a costa de un discurso más extenso, de una lista más larga.

Aunque algunos lo niegan sin alegar razones convincentes, *Zorrilla* tuvo que conocer *El burlador de Sevilla*. Allí aprendió sin duda la retórica amorosa del seductor que sabe adornar su discurso de bellas y engañosas palabras. Allí supo de un doble de Don Juan, el Marqués de la Mota, que servía para contrastar la autenticidad de conducta del primero frente a la duplicidad del segundo. Allí observó cartas y recados, mujeres que cedían a la pasión o al instinto, dueñas y criados entrometidos. Y, sobre todo, allí descubrió el valor de la dinamicidad dramática, a base de acciones rápidas, diálogos cortados, gestos arrogantes, muertes súbitas.

Pero, sin insistir en puntos concretos o detalles mínimos, lo que *Zorrilla* debe fundamentalmente a *Tirso de Molina* y a *Zamora*, aparte de los nombres de casi todos los personajes, son los componentes esenciales del mito. Se ha señalado que, desde un punto de vista estructural, son necesarios tres elementos para la existencia de un Don Juan: un personaje licencioso, mujeriego, burlador, impío; un muerto importante con invitación mutua de asesino y asesinado a cenar; un grupo de mujeres, dentro del cual es esencial la hija del muerto. *Zorrilla*, como tantos otros, aprendió en los dos dramaturgos españoles el esquema básico sin el cual su Don Juan Tenorio no sería tal.

Tan firmemente aseguró *Zorrilla* el vínculo con la tradición española que los primeros espectadores, según el testimonio del crítico anónimo de *El Laberinto* (16 de abril de 1844), recibieron con cierta frialdad el drama por lo conocido del asunto. Justo es señalar, sin embargo, que

hubo reseñas más favorables. Por eso mismo Don Juan Tenorio no consiguió desplazar de inmediato a No hay plazo. Todavía diez años después del estreno, Milá y Fontanals testimonia en un artículo, «Teatro», inserto en El Diario de Barcelona (enero de 1854), la vigencia de la obra de Zamora y se extiende en alabar sus muchos aciertos. A ello puede deberse también la confusión bastante frecuente que muchos comentadores hacen del Tenorio zorrillesco y el Tenorio clásico.

Entretanto, en el tiempo mismo en que Zorrilla estaba a punto de iniciar su carrera de escritor, la figura de Don Juan había sido contaminada con aditamentos de otros personajes legendarios e históricos: el estudiante Lisardo y Juan de Mañara. La leyenda de Lisardo, recogida en Jardín de flores curiosas (1570) por Antonio de Torquemada, pasó de allí a Soledades de la vida y desengaños del mundo (1658) de Cristóbal Lozano. Hasta el romancero popular se hizo eco de ella. Narra el amor del estudiante por una monja, la visión de su propio entierro una noche en que va a visitarla y su despedazamiento por unos perros en castigo. La biografía de Mañara fue contada por Juan de Cárdenas en Breve relación de la muerte, vida y virtudes de Juan de Mañara (1660). Tras una vida disipada, Mañara se arrepiente al contemplar sus funerales y se hace fraile.

La contaminación se produjo en Francia por obra de Prosper Mérimée y Alexandre Dumas. Mérimée, en su novelita Las almas del Purgatorio (1834), une las aventuras de Lisardo y las de Mañara con el propósito de dar una imagen de lo que consideraba el arquetipo de cierta España religiosa y pecadora. Para ello no sólo tiene que encontrar nuevos espacios como Salamanca y su universidad, sino dar desarrollo a incidencias apenas insinuadas en las fuentes: el intento de seducir a una monja, el arrepentimiento al ver sus funerales, su ingreso en el convento, la bofetada que le obliga a asesinar al retador, su muerte en santidad. El Don Juan de Mérimée, frente a lo sostenido por la crítica, es un Mañara, no un Tenorio: conserva rasgos de burlador, pero no responde a otras características esenciales donjuanescas, entre ellas la muerte a manos de una estatua.

Es, en realidad, Dumas, en su Don Juan de Marana (1836), quien, partiendo de Mérimée, del que hereda, entre otras, las escenas de seducción de una monja, la conversión del personaje y la bofetada, reintegra el tipo al donjuanismo. No se trata de las diversas seducciones, sino de la aparición doble de los espectros de sus víctimas: una para advertir al protagonista y darle el plazo de una hora para arrepentirse; la otra para matarlo y llevárselo al infierno, a pesar de los esfuerzos del Ángel Bueno transformado en mujer y monja, Marta.

Frente a las afirmaciones en contrario de Zorrilla, una parte no escasa de la crítica ha insistido en señalar las conexiones entre Don Juan Tenorio, *Las almas del Purgatorio* y Don Juan de Marana. Los argumentos se fundan en la semejanza de ciertas escenas: la lista de mujeres seducidas (*Mérimée* y *Dumas*), la figura de don Luis de Sandoval, el reconocimiento de éste y Don Juan, la seducción de Marta (*Dumas*). No cabe duda de que las semejanzas existen. Lo que no es tan claro es la dependencia de Zorrilla con respecto a tales modelos. Al menos, no será inútil aducir en favor de la posición del autor algunas razones.

Acudiendo una vez más a la autoridad de Pastor Díaz en el mencionado prólogo a las *Poesías* (1837), es preciso señalar con él que, cuando en un siglo existen ideas afines, no es raro que dos obras se parezcan y disten a la vez entre sí, sin que se trate de copia, sino de correspondencia y armonía. Tal podría ser aquí el caso. Dada la semejanza de asuntos, nada se opondría a aceptar que Zorrilla llegó independientemente o a través de otros canales no necesariamente franceses a imaginar una *Inés* pura y reclusa en un convento, aunque no monja, o a insinuar la visión del entierro.

No se ha explorado debidamente en este tema de pecados sacrílegos y castigos horrendos —seducción de monjas, visión de funerales, perros que despedazan al pecador— el sermionario de pecadores, muy utilizado hasta recientemente por los jesuitas, entre otros, que Zorrilla pudo haber oído en el Seminario de Nobles, lo mismo que un sacerdote le narró allí los milagros de Nuestra Señora y la leyenda de Margarita la Tornera, instruyéndole en la bondad e inocencia de la Virgen. Por lo demás, en asunto de fuentes, raras veces se llega a unánimes e incontrovertibles certezas. Por ejemplo, mientras unos hacen provenir la lista de hazañas de Don Juan Tenorio de *Dumas*, otros indican que ya está en *Cicognini*, *Villiers*, *Zamora* y *Mozart*. Se deriva de *Mérimée* y *Dumas* la idea de seducir a una monja. Se apunta, sin embargo, que en el *Don Juan* de *Molière* *Elvira* es arrancada de un convento por el libertino y que episodios así abundan en el Siglo de Oro español.

De cualquier modo, estos debates no dejan, después de todo, de ser un tanto irrelevantes. Todos estos aditamentos, en efecto, no añadían nada nuevo al personaje, no modificaban su imagen tradicional. Eran enteramente periféricos, superficiales. A lo más contribuían a poner una nota de color o de efecto, acentuando la pretendida españolidad del tipo. Zorrilla los incorporó, eso sí selectivamente, para no dejar fuera las nuevas señas de identidad del personaje. Añadía lo moderno a lo tradicional

de modo que sus espectadores no echaran de menos ningún rasgo familiar. Su don Juan debía empezar por ser Don Juan.

Una vez establecidas las señas de identidad, podía Zorrilla pasar a crear su propio Tenorio. Como otros escritores que operan a partir de una herencia determinada y ricamente definida —tal Cervantes en relación con la novela de caballerías—, hubo de someter el material a selección, a nuevo ordenamiento y, sobre todo, a transformación semiótica hasta hacer de su Don Juan un signo que no puede explicarse, como rutinariamente se ha hecho, por los múltiples y rotos fragmentos de sus antepasados. Discutir este último punto va a requerir amplia exposición unas páginas adelante. Basten ahora unas palabras sobre el ordenamiento y la selección.

Zorrilla ha construido Don Juan Tenorio con una arquitectura firme y bien trabada. La división que hizo de la obra en dos partes ha despistado un tanto a la crítica en cuanto a ello, porque en realidad hay tres. Separando lo que en otros dramas donjuanesco suele confundirse, se desarrolla en cada una un aspecto del personaje. Los actos I y II de la primera parte constituyen una unidad cuyo tema es el burlador, esto es, un Don Juan que consigue a la mujer con engaño, en este caso suplantando la personalidad de don Luis. Los actos III y IV están dedicados al estudio del seductor, un Don Juan que se apoya en diversos recursos, no sólo el lenguaje, para rendir amorosamente a la dama. Lo que se llama segunda parte se centra en el convidado de piedra, dando extenso desarrollo a lo que antes solía ser un apéndice más o menos apresurado.

Esta construcción tan elaborada contiene en sí una interpretación del donjuanesco y debe, entre otras cosas, llevar a concluir que Zorrilla no improvisó su drama. Por otro lado, todos los episodios han sido ordenados al modo clásico en sólo dos noches, si bien separadas por un intervalo temporal de varios años: la noche de la locura (I y II) y del amor (III y IV), la noche de la muerte (segunda parte). El drama de Zorrilla resulta, sorprendentemente, de una notable sobriedad. Dentro de esta sobriedad se explican las selecciones que se operan sobre el material existente. Las aventuras se simplifican, se reducen a una por aspecto: Ana para el burlador, Inés para el seductor. Con ello Zorrilla se aleja de Tirso de Molina y mucho más del Don Juan de Marana de Dumas, con su pretencioso marco calderoniano de ángeles y diablos, las complicaciones truculentas de incidencias, o el doble final de arrepentimiento y condenación. La visión de los funerales se reduce a una fugaz connotación. En otro nivel, con muy buen gusto se ha evitado el sacrilegio y lo chocante, haciendo a Inés prometida de don Juan y no monja real.

EN BUSCA DE DON JUAN TENORIO. Antes de materializar la figura de Don Juan en su drama más famoso, Zorrilla mostró notable interés por la misma. Quizá entrara un poco en ello su propio comportamiento de joven enamorado, propenso a la inconstancia y el olvido fácil. O más probablemente lo impulsaban lecturas y conversaciones. Lo cierto es que, desde 1835, va el escritor tanteando la configuración del personaje, si no en su totalidad, en ciertos rasgos. Cabría hablar de una busca deliberada, de un intento por familiarizarse con un tipo importante tanto en la tradición española como en la problemática de su tiempo. Estos tanteos aparecen en su teatro, en algunas leyendas y en una olvidada narración en prosa. Seguirlos cronológicamente brinda la ocasión de observar a un escritor en busca de un tema y, de paso, permite establecer que Zorrilla no llegó a Don Juan Tenorio ni tan espontáneamente ni tan sin preparación o conocimiento como quiso hacer ver.

La narración en prosa, *La mujer negra*, apareció en *El Artista* en 1835. Salvo error, es la primera publicación del autor. Se trata de una leyenda tenebrista, relacionada con el mundo de ermitaños misteriosos y muertos resucitados popularizado por el vizconde de D'Arlecourt, y posiblemente también por Hoffman. No deja de ser curioso que en ella aparezcan ya los nombres de Inés y Gonzalo para designar hija y padre de la historia. Pero, sin insistir en estos detalles externos, conviene retener datos más significativos. El protagonista, Rodrigo, es descrito como jugador y vicioso. Inés, enamorada, huye con Rodrigo contra la voluntad de su padre. Aquél asesina —o así lo cree— a éste. Al final, la acción se traslada a un escenario sepulcral en el cual aparece, vestido con su armadura, lo que se piensa ser un muerto y es, en realidad, Gonzalo, milagrosamente vivo. Es cierto que la leyenda transcurre por cauces diferentes al donjuanismo; pero la conexión resulta innegable.

La segunda aproximación es un intento mucho más ambicioso. Es su primer drama, *Vivir loco y morir más*, publicado en el tomo I de las *Poesías* (1837). Zorrilla lo llama «juguete dramático». La crítica apenas le ha prestado atención. Y, sin embargo, la merece. El protagonista, Pablo Román, se reviste ya de las características del seductor-burlador. Confiesa haber seducido a Ana —reténgase el nombre— sólo por seducirla. Abraza la filosofía del hoy y del placer. Cuando Ana le reclama el cumplimiento de su juramento, responde cínicamente «soy de oficio jurador». Don Juan suscribiría estos versos que resumen su actitud ante las mujeres: «Para mí todas iguales / fuente de placeres son / que nos prestan liberales / un paraíso de males / y un infierno de pasión. /

Que sea bonita o fea, / que sea noble o villana, / las amo de buena gana. / ¿Qué importa lo que ella sea / si la he de dejar mañana?».

Pero este seductor, que aparece como producto de su tiempo, descreído, insatisfecho, poseído de hastío, termina por enamorarse como el futuro don Juan y recitar palabras que parecen las de éste: «Que si hay ángeles de amor / junto al trono del Señor, / ángel, Luisa, debes ser». Y como él, habla de un destino unido: «Porque acaso destinado / un ser para otro ser nace». Incluso, como él, ante la imposibilidad de ese amor, se desespera: «¡Un paraíso! Y jamás / habré yo de entrar en él. / ¡Un paraíso de hiell!».

Deben aún apuntarse otras notas. Luisa se perfila como una heroína romántica. Fiel a su condición de casada, acepta sin embargo el cortejo de Pablo para ayudarle como amiga: «Que si casada soy yo, / nací primero mujer», esto es, bordea el límite de lo tolerado por no renunciar a un sentimiento generoso. Pero mucho más importante es la aparición de un lenguaje, cínico en ocasiones como en algunas muestras ofrecidas, tierno y lírico en otras, sobre todo en relación con el amor y la belleza femenina: «Delicada como aroma / de retoñado jardín, / rosada aurora que asoma...». La muerte del seductor a manos de un marido vengador podría ser un elemento más en este primer perfil de un posible Don Juan.

En su primera leyenda, Para verdades el tiempo y para justicias Dios, publicada en el tomo II de las Poesías (1838), Zorrilla describe a Juan Ruíz y Pedro Medina en términos donjuanescos: «Valientes / y mañaneros en la lid... / Fue con las mujeres / más falso que caballero». Amigos, se enamoran de la misma mujer que se juegan a los dados. El perdedor, Juan, mata al ganador, Pedro, y consigue a la mujer. Al fin se descubre el crimen y el asesino es castigado. La apuesta y los dados reaparecen en otras obras zorrillescas, como en Ganar perdiendo (1839).

Pero son dos leyendas más tardías las que el propio autor y todos los críticos han señalado como el embrión de Don Juan Tenorio: El capitán Montoya, publicada en el tomo VIII de las Poesías (1840), y Margarita la tornera, incluida en Cantos del trovador (1840-1841). La primera, magistralmente estructurada y desarrollada, logra fijar un retrato del burlador con pinceladas cortas, nerviosas: «A tanto / sólo el demonio se arroja... / Con una legión no basta / para el capitán Montoya... / Sepa, pues, que el capitán / don César Gil de Montoya / es de las armas la joya / y de las hembras imán... / Audaz con quien enamora, / manda, cela, acosa, exige / y al cabo del mes elige /

nuevo amor, nueva señora...». Lo interesante es que, dentro de los rasgos clásicos de pendenciero y mujeriego, Montoya ofrece condiciones positivas: hidalgo de condición, valiente, cumplidor, admirado. Además coincide con Pablo Román de Vivir loco en ser un solitario dominado por el hastío vital.

Por otro lado, la figura de Inés corresponde ya a la monja encerrada en el convento contra su voluntad que, ante los requerimientos del galán, sueña con la libertad y prefiere «volar libre por Castilla / que estar en jaula con Cristo». Asimismo se destaca la estupidez de las compañeras que, ante la alegría repentina de Inés, atribuyen a Dios lo que es efecto de haber encontrado un hombre: «Y doña Inés se abrasaba, / y vosotras... tan tranquilas». A estas caracterizaciones tan próximas a las del drama deben sumarse otros elementos incorporados al tema: la apuesta entre Montoya y don Luis, el hermano de Inés, en la que ésta es el premio; la visión del propio entierro y el arrepentimiento que lleva al protagonista a hacerse monje.

Margarita la tornera representa un paso adelante. No es cuestión de discutir si Zorrilla basó su leyenda en la narración de la misma que le hizo el padre Eduardo Carasa en el Seminario de Nobles o si conocía las versiones modernas. Lo que sí hay que notar de cara a Don Juan Tenorio es su extensión, que le permite al autor matizar mejor episodios y personajes; su combinación de fragmentos narrativos y líricos; el recurso ocasional al diálogo, que orienta lo novelesco hacia lo dramático. Esta pequeña joya, como ha sido alabada por la crítica con excepción de alguna voz discordante, consta de la leyenda en sí, que termina con el regreso de Margarita al convento, y un apéndice en el que se cuentan otras andanzas del protagonista, don Juan de Alarcón. Para el análisis que sigue se consideran ambas partes como una unidad, aunque de hecho no lo son, por pura economía descriptiva.

Varios son los factores que justifican considerar esta leyenda como el embrión de Don Juan Tenorio. Por supuesto, el primero es don Juan, estudiante, rico, galán, pendenciero, seductor. Su aventura principal («Pues señor, bien; muchas hice; / mas ¡vive Dios!, que esta última / será tal que me acredite») es la seducción de la inocente Margarita, otra monja contra su voluntad. El marco de la acción se amplía a Italia, a donde va llevado de «el amor, la molicie, la pereza», dispuesto a «amar, reñir, beber», porque —dice— «el placer es mi dios». Se preludian aquí evidentemente temas de la tan discutida lista del drama. Don Juan de Alarcón tiene un doble, mujeriego y corrupto, don Lope, con quien se juega a los dados la dama, Sirena, y a quien naturalmente desafía y mata.

Margarita es, con todas las diferencias lógicas impuestas por la estructura y el desenlace de la leyenda, un claro precedente de Inés. Con escasos cambios pasaron, por eso, al drama todos los versos que se refieren a la situación de la muchacha en el convento: «Aun no cuenta Margarita / diecisiete primaveras, / y aun virgen a las primeras / impresiones del amor... / Aquí está Dios, le dijeron / y ella dijo: yo le adoro... / Pobre tórtola enjaulada / dentro la jaula nacida, / ¿qué sabe ella si hay más vida / ni más aire en que volar?». Las escenas de la tentación en las que el «coloquio amoroso» de don Juan va cambiando el corazón bien dispuesto de Margarita ensayan otras parecidas, si bien más complejas, del Tenorio. En el progreso de la acción, a pesar de las maldades de su seductor, Margarita está dispuesta a ofrecer la vida por él: «Nada es mi vida si salvar la vuestra / logro con ella».

En cuanto al padre, don Gil, la debilidad por el hijo es manifiesta: «El padre tan indulgente / y el hijo tan calavera». Quizá por eso se transfiere a él una de las funciones de Inés en el drama: el intento de salvar a don Juan. El «Apéndice» se inicia precisamente no sólo con el perdón de don Gil al malvado, sino con su bendición y la promesa de ayudarle incluso después de muerto, si un día se halla en necesidad. Sus palabras resonarán luego en boca de Inés: «Si algún día (y nunca llegue) / tus dispendiosas locuras / o imprevistas desventuras / te roban cuanto te doy, / ven a mi tumba escondida / que en mi sepulcro al postrarte / mi sombra saldrá a ayudarte».

Cuando don Juan regrese de Italia, derrotado y pobre, y se dirija a la tumba de su padre, quien haya leído Don Juan Tenorio observará una vez más un nuevo paralelo: el melancólico repaso que don Juan hace de su vida, la invocación a su padre («Rompe, pues, sombra adorada, / esa piedra que te esconde»), la aparición de los espectros de sus víctimas, que quieren matarlo. Pero, evidentemente, Zorrilla no tiene aún claro un final. Dando un giro un tanto divertido a la acción, presenta el intento frustrado del protagonista de ahorcarse y cómo, lejos de arrepentirse, marcha a Francia para proseguir sus aventuras.

Junto a estos factores mayores, hay otros detalles de menor importancia que, sin embargo, cobrarán significado relevante en la estructuración del drama. En el diálogo con Sirena, en la parte VII, se destaca la diferencia entre el amor ganado y el amor comprado, diferencia que separará a Inés de las otras conquistas de don Juan: «Y ésta es la interpretación / del hecho y la diferencia / de amor que gana y estima / y amor que compra, usa y deja». En el «Apéndice», el encuentro entre don Juan y don Lope modela el que tendrá lugar entre don Juan y

don Luis: «[Don Juan] Sepamos con quién se habla, / señor hidalgo. En Palencia / soy yo Don Juan de Alarcón. / ¿Quién sois vos en esta tierra? [Don Lope] Ya hidalgo me habéis llamado». Finalmente es de destacar el desprecio de don Juan por el rey, lo que puede ser una explicación de su eliminación en Don Juan Tenorio: «Que yo no quiero de reyes / más que los bustos que corren / en sus monedas».

Se podría aún seguir buscando rastros del donjuanismo en otras obras de Zorrilla. En *A buen juez, mejor testigo* (1838), por ejemplo, aparece la estatua que mueve un brazo y habla. Pero sería un ejercicio de absoluta futilidad. Hay que tener en cuenta que, si el autor no hubiese escrito Don Juan Tenorio, quizá muchas de las producciones analizadas no lo hubieran sido desde el punto de vista del donjuanismo. Esa lectura ha sido impuesta a posteriori, desde la existencia de un texto clave que ilumina hacia atrás otros textos que ahora se pueden considerar primitivos, experimentaciones, búsquedas, pero que en el momento de ser escritos eran perfectamente autónomos, sin más finalidad que ellos mismos, pese a la confesión en contrario de su creador registrada anteriormente.

Por otro lado, los textos analizados son más que suficientes para hacerse una idea de cómo Zorrilla iba incorporando en su escritura el tema de Don Juan. No será inútil una breve recapitulación antes de proseguir. Predomina en evidente desequilibrio el tema del burlador sobre el del convidado de piedra. Don Juan se caracteriza con los habituales rasgos de seductor, pendenciero e impío; pero además, en ocasiones, se le hace hijo de su tiempo, insatisfecho, sin ideales, gozador del momento, poseído del romántico *tedium vitae*.

Tiene un rival, Luis de Alvarado, don Lope, con el que se suele apostar una dama, si no se la juega a los dados, y al que normalmente desafía y da muerte. Ha ampliado el marco de sus aventuras desde el pueblo natal a Italia y, como sugerencia, Francia. Le acompaña, pero no siempre, un criado. No le falta un padre comprensivo y generoso. En general, compra a las mujeres que seduce. Se perfilan, sin embargo, también figuras femeninas que son víctimas de sus promesas falaces, mujeres inocentes que lo siguen y están dispuestas a dar la vida por él, monjas a disgusto ansiosas de escapar del convento. Su fin discurre en una triple dirección. Unas veces es castigado y muere a manos de un esposo burlado o de la justicia. Otras ve su entierro y se arrepiente, haciéndose monje. En una ocasión, tras de pasar por las incidencias de los espectros vengadores, escapa y reanuda su vida licenciosa.

NUEVO SIGNO, NUEVA SEMIÓTICA. Considerando objetivamente todos estos elementos, resulta claro que hasta la aparición de Don Juan Tenorio, con la excepción de Vivir loco, el donjuanismo no pasaba de ser un divertimento para Zorrilla, un tema que le permitía jugar con aventuras coloristas, recrear ejemplares leyendas de castigo y perdón, reconstruyendo de paso ambientes más o menos pintorescos, o evocando ciudades de raigambre histórica. Definitivamente no era por este camino por donde llegaría a descubrir la problemática que le permitiera cambiar la dirección del mito, darle un significado diferente y nuevo. Porque este camino llevaba a la tradición y tampoco desde la tradición podía llegar a ella.

La tradición, en efecto, no le ofrecía más. Seguir la hasta sus últimas consecuencias hubiera sido adentrarse en lo arqueológico, más o menos modernizado, reconstruido con mejor o peor acierto. Existe, de hecho, cierta crítica que insiste precisamente en ello, en ver Don Juan Tenorio como arqueología, como refundición de El burlador de Sevilla. Pero esta aproximación es limitadora, por no decir inexacta, ya que ignora las razones del cambio radical efectuado por Zorrilla, aunque lo admita, cambio que no hay manera de explicar desde el punto de vista de una refundición, a menos que se lo trivialice. Mucho menos todavía hubiera podido encontrar Zorrilla esa problemática siguiendo a los franceses, a Mérimée y Dumas. En muchas formas no habían hecho éstos otra cosa que confundir tradiciones y acentuar a veces hasta lo esperpéntico un determinado sentido de lo español: manía de nobleza, afición al vino de Jerez, peleas y bofetadas, matonismo, pecados y conversiones. Zorrilla buscaría lo español en algo más hondo: una actitud vital, un gesto de magnanimidad, una grandeza histórica. Pero este era un aspecto que tampoco daba una dimensión nueva a Don Juan.

De paso, aunque sea parentéticamente, sería interesante observar que Zorrilla no estaba solo en esta búsqueda de un españolismo digno y a veces esencial o reivindicador. Tal fue en parte la tarea de la poesía histórica, que de un lado restauró el verso tradicional, el romance, y de otro exaltó héroes y gestas del pasado español. Destacó en esta dirección el Duque de Rivas, sobre todo, en sus Romances históricos (1841). En ellos van desfilando la dignidad de un Álvaro de Luna; el sentido de honor y caballerosidad desplegado por los españoles en las guerras de Italia; la altivez del Conde de Benavente; las penas y glorias del Descubrimiento; el patriotismo de la guerra de independencia contra los franceses. De algún modo, Don Juan es hermano de estos personajes.

Pero, volviendo al tema, tuvo, pues, que haber un momento excepcional en la mente de Zorrilla, un momento iluminador, en que percibió de repente que para salvar al viejo Don Juan había que insertarlo en su tiempo, en la problemática que se debatía en la calle y se reflejaba en la literatura. Don Juan Tenorio, al fin y al cabo, llegaba a los escenarios en 1844, tras una espléndida década de creaciones literarias y conmociones políticas. Es absurdo, en realidad es falso, suponer que su autor permaneció impermeable a todo ello, encerrado en la reconstrucción de un pasado caduco. No hay escritor de valor —y Zorrilla lo es— que permanezca de espaldas a su tiempo, que no sea «termómetro verdadero de la civilización de un pueblo», como afirmaba Larra en «Literatura» (1836). No hay escritor de valor que no cree en diálogo con sus compañeros de generación, con su época. Toda obra literaria viva encuentra su explicación, no en las fuentes, sino en lo que encierra de acción y reacción, de pregunta y respuesta, de proyección y reflejo con relación al estado de conciencia de un momento histórico. Para entender verdaderamente Don Juan Tenorio, hay que aproximarle a otras creaciones del romanticismo español. Sólo dentro de ellas cobra su significado cabal. La crítica, fascinada hasta ahora por las fuentes, ha descuidado tal acercamiento. Y sin embargo es imperativo intentarlo. De otro modo sería como tratar de explicar el Quijote sólo por lo que tiene de novela de caballerías.

No es caso de investigar relaciones periféricas, coincidencias ocasionales con obras que seguramente Zorrilla conocía. Sin embargo, no estará de más aludirlas brevemente. La conjuración de Venecia (1834), de Francisco Martínez de la Rosa, se abre con una escena de carnaval e incorpora poco después otra de cementerio. En «Los calaveras» (1835) traza Larra el bosquejo de un Don Juan al describir el calavera de buen tono. En Muérete y verás (1837), de Manuel Bretón de los Herreros, se utiliza como recurso cómico la visión de los propios funerales por alguien a quien se cree muerto. En La redoma encantada (1839), de Juan Eugenio Hartzenbusch, hay una estatua que viene a cenar. El cuento de un veterano, del Duque de Rivas, recogido en Romances históricos presenta un marco italiano, un galán donjuanesco, una monja vengadora de la burla, el truco de billetitos y mensajes. Nada de esto era nuevo para Zorrilla. Lo que sí conviene destacar es la popularidad de tales referencias.

La clave estaba en una relación más profunda. Desde 1834 habían aparecido en la literatura española una serie de obras, algunas con Don Juan al fondo, otras enteramente ajenas al tema, que con tremenda ten-

sión y a veces angustia se habían planteado problemas como los del poder y la justicia, el destino y sus misterios, el amor y los derechos del corazón, la libertad, el sentido de la vida y el silencio de Dios, la función de la autoridad, la verdad y sus efectos, el papel de la religión. Leer los artículos de Larra, Macías, Don Álvaro o la fuerza del sino, El trovador, Los amantes de Teruel, El estudiante de Salamanca es encontrarse primariamente esos asuntos.

Nota común a todas estas producciones u otras parecidas de menor transcendencia y calidad es la negatividad. De alguna manera, ya en la vida como Larra, ya en la literatura como Don Álvaro, los personajes son víctimas cuyo fin es una muerte desgraciada, violenta, horrible. El destino es implacable y ciego; las venganzas, tremendas y sangrientas; la autoridad, infranqueable y punitiva; el amor, imposible y destructor; Dios en su cielo se calla, dejando al diablo consolar al pobre y regir este mundo.

No puede haber la menor duda de que Zorrilla conocía al detalle y que incluso había estudiado con atención estas obras. Se tienen testimonios externos y del propio autor al respecto. En cuanto a Larra, toda su vida anduvo Zorrilla obsesionado por el hecho de haber iniciado su carrera unido al nombre del suicida. Sobre Espronceda, son memorables las palabras con que evoca el encuentro con el famoso poeta, ídolo de la juventud madrileña. Su amistad con el Duque de Rivas, a quien visitó en Córdoba en 1842, y con Hartzenbusch están bien documentadas. Por otro lado, como conservador y religioso, frecuentaba círculos y amistades como los de Juan Donoso Cortés. Zorrilla debió debatir con los amigos de uno y otro bando en más de una ocasión todos estos problemas que preocupaban a la clase pensante española, y fue en estas discusiones o ayudado por ellas como llegó a imaginar una solución esperanzadora, positiva.

Así llegaría a intuir en un momento de inspiración las posibilidades de respuesta encerradas en ese Don Juan Tenorio con quien venía familiarizándose desde 1835. Don Juan, después de todo, no dejaba de ser un rebelde y una víctima, en este caso, de sus propias pasiones, un marginal social rechazado por el orden establecido, condenado a un fin trágico. Con todas las diferencias que se quieran, la analogía con Don Álvaro, el Trovador, Marsilla, es innegable. Se ofrecía, pues, como un buen punto de arranque. Bastaba darle la vuelta al signo, cambiar los mecanismos conductores para que el personaje pasara de maldito a bueno, de marginal a insertado, de víctima a héroe.

Mostrar este enlace, más allá de una hipótesis general, requiere ini-

cialmente establecer la existencia de contactos en puntos concretos. Cabe empezar por uno decisivo, el tratamiento del problema del destino. En el drama seminal sobre el tema, Don Álvaro o la fuerza del sino, se plantea el destino de un modo determinista, como en la tragedia griega. Nada ni nadie puede cambiar lo que estaba escrito: la vida del protagonista es el cumplimiento lineal, irrevocable del Hado. Este destino terrible, iluminado por la siniestra luz de una «mala estrella», aunque no formulado tan explícitamente, preside asimismo la suerte de Marsilla, del Trovador, de los seres que los acompañan. Zorrilla lo usó también como recurso dramático en la segunda parte de El zapatero y el rey (1842).

Don Juan Tenorio se aparta de esta línea, introduciendo dos modificaciones fundamentales. Concibe el destino, a la manera cristiana, como un proceso abierto y reversible, dependiente de la voluntad del individuo. Si don Juan, ante su fracaso con Inés, escoge el mal, también podrá escoger el arrepentimiento oportunamente. Al «Llamé al cielo y no me oyó...» opondrá a su hora el «Yo, Santo Dios, creo en Ti». De este modo, según la observación agudísima de Hegel, a la necesidad que domina la tragedia clásica se opone la contingencia del drama cristiano. Zorrilla, además, ha superado la singularidad infranqueable de todo destino individual, la ha transcendido, al ligar el desenlace último de dos seres. De este modo, la libertad reemplaza a la fuerza ciega; la solidaridad, a la soledad.

Se ha sugerido que la idea zorrillesca de destino proviene de Tirso de Molina, no tanto en El burlador de Sevilla cuanto en El condenado por desconfiado. No parece muy clara la relación de tales obras con Don Juan Tenorio en este aspecto. En El burlador el destino está predeterminado: a tal conducta, tal fin. En El condenado, debe observarse que no hay realmente unión de destinos. Cada personaje cumple el suyo. La supuesta unión es una treta para contrastar una fe. Zorrilla, liberal al fin y al cabo y producto de su siglo, cree más bien en la capacidad del hombre para trastocar el destino, como si Dios fuera el espectador de un drama, no su director.

Concebida la vida de Don Juan como un destino abierto, quien pierde evidentemente es el autor del destino y su representante, la autoridad capaz de dirigirlo o imponerlo. Eliminado el rey prácticamente en todas las obras mencionadas, aquélla queda representada por los padres. En la reseña a Antony (1836) de Dumas, Larra había observado con su habitual acierto: «En la literatura antigua era principio admitido que todo padre era tirano de su hijo. De aquí pasaba el poeta a pintar la tiranía de la familia, imagen y origen de la del gobierno: cada hijo,

puesto en escena de Menandro acá, en las comedias clásicas, es una viva alusión al pueblo». Dentro de esta situación se enmarcan Don Álvaro y, en otra escala, Los amantes de Teruel. El Marqués de Calatrava, en la primera de estas obras, da pruebas absolutas de intransigencia y con su maldición cierra todas las puertas a la felicidad de su hija Leonor. Don Pedro de Segura, en la segunda, aunque algo más humano, sacrifica a Isabel a su promesa. En Don Juan Tenorio, por el contrario, don Gonzalo de Ulloa muestra cierta comprensión por los sentimientos de Inés y, por supuesto, no la maldice en su muerte a manos del burlador.

El comportamiento de los protagonistas ante esa autoridad es esclarecedor. Don Álvaro acata la autoridad del marqués y hasta llega a arrodillarse ante él. Marsilla obedece a don Pedro y se va a buscar fortuna. Don Juan se arrodilla también ante don Gonzalo —la escena podría ser eco de la equivalente de Don Álvaro—, pero ante su obstinación no duda en asesinarlo fríamente. Evidentemente, Don Juan no respeta ya el poder.

En este sentido, el comienzo y el fin de la obra se convierten en una clara metáfora. La imagen inicial del carnaval no funciona como un tiempo de desorden y caos, sino como un tiempo de mentira y verdad. Caen primero las máscaras de los jóvenes, que revelan así su identidad. Arranca después Don Juan la de los viejos, cuya cobardía les impide enfrentarse cara a cara con sus desvergonzados hijos. La autoridad yace definitivamente rota. La escena evoca artículos de Larra como «El mundo todo es máscaras» (1833) en su afán de exponer la verdad desnuda. El episodio final en que el protagonista se encara con las estatuas, símbolo del pasado y la tradición, petrificación del poder, con valentía, desafiante, sin miedo, revela que su vigencia ha terminado, que el presente no se halla dominado por el pasado, que el poder ya no asusta.

La alteración de la relación de poder conlleva un cambio esencial, si no radical, del mundo femenino. Todas las mujeres que aparecen en las obras comentadas tienen en común amar apasionadamente, con excepción de la Azucena de El trovador, y ser, en definición de Espronceda, «seres para sufrir nacidos». Pero difieren en su capacidad de decisión, sujeta a condicionamientos distintos. En Don Álvaro, Leonor intenta romper la autoridad paterna huyendo con su amante; pero cuando la tragedia surge y el padre es asesinado involuntariamente por don Álvaro, sabe que todo ha terminado, que su amor no podrá saltar el río de sangre desatada en venganza. Por eso se anula, se retira a un convento y muere en un acto sin sentido. La Isabel de Los amantes de Teruel acepta una doble autoridad, la del padre por obediencia, la de la madre por

sacrificio y, en consecuencia, se rinde a una tercera, la del marido impuesto, para acabar destruida por sus contradicciones. Estas mujeres, víctimas ellas mismas, difícilmente podían contribuir al destino positivo de sus compañeros. Tampoco podría hacerlo otra, la Elvira de El estudiante de Salamanca, no sujeta aparentemente a una autoridad, pero incapaz de superar el engaño: enloquecida, muere de amor.

La Inés de Zorrilla aprendió en ellas el amor, la pasión, las hermosas palabras de correspondencia. Pero no podía aceptar su derrota, que era también la derrota de su ser querido. Por eso quizá miró a otro posible modelo que casi estuvo a punto de conseguir su propósito: la Leonor de El trovador. Sujeta a la autoridad del hermano, ésta escoge el amor frente al marido impuesto; se encierra en un convento cuando pierde la esperanza de alcanzarlo, pero huye de él con su amante, contraviniendo todas las reglas de la religión, de la clase y de la conveniencia. Su muerte es un sacrificio último por salvar al elegido de su corazón.

En esta galería de modelos femeninos, Inés se parece a la Leonor de Don Álvaro porque trata de negar la autoridad paterna, escapando con el amante. Pero, más decidida que ella, al ocurrir la tragedia su amor la pone al lado del asesino. Esa respuesta «pero no contra Don Juan», que puede sonar absurda, al grito de «¡justicia!», la hace única. Por primera vez en la literatura española, tras el lejano eco de la Jimena cidiana, una mujer inocente y dulce tiende la mano al criminal y une su destino al suyo. Inés, como el ánima jungiana, será definitivamente la sombra amiga del perdido, hasta salvarlo para salvarse. El amor desplaza al padre y vence a las estatuas.

En este proceso de transformaciones que, en definitiva, permitirán la salvación de Don Juan, quedaba aún un aspecto importante, el religioso. Como lector de El estudiante de Salamanca y por supuesto de El diablo mundo de Espronceda, Zorrilla tocó de cerca el espíritu irreligioso moderno. En don Félix de Montemar vio la lucha solitaria del impío frente a los terrores del más allá a la hora de la muerte y su resistencia no quebrada por el pánico. A través de las peregrinaciones de Adán percibió el silencio de Dios ante la injusticia y el dolor. Por eso, hace pasar a don Juan por la misma experiencia de don Félix en la agonía. Es preciso señalar la semejanza entre los finales de El estudiante de Salamanca y Don Juan Tenorio.

Como don Félix, don Juan ve sus funerales. Como a él le cercan los espectros. Pero frente a él, inamovible en su ateísmo, se arrepiente porque averigua al fin lo que quería saber al desafiar a la estatua: que hay un más allá, que hay un Dios. Y es ese Dios, misericordioso y

clemente, quien, a través del amor de Inés, se le manifiesta y asiste para salvarlo, no tanto del infierno abstracto como de su propio infierno: sus dudas, sus pecados, su rebeldía. En el amanecer sevillano, los cantos funerales anuncian la entrada en el cielo de Inés y su seductor. Es imposible no recordar, en terrible contraste, la soledad del cadáver de Montemar en las calles salmantinas o el grito de horror de don Álvaro al arrojarse al abismo.

La salvación de Don Juan cancela definitivamente la visión trágica de las grandes creaciones románticas españolas. El suicida, el impío recalitrante, el ejecutado, el pobre sin oportunidades, la mujer infeliz y sin libertad, ceden el puesto a un porvenir de concordia y esperanza, presidido por las almas triunfantes de Inés y don Juan. Fueron aquéllos las víctimas de la represión y la tiranía, el fruto de una sociedad cerrada dominada aún por el sombrío recuerdo del despotismo de Fernando VII. Su existencia tuvo el sentido de la protesta. Don Juan, nacido en 1844, es un producto de otras circunstancias. Diez años de gobiernos liberales, con todas sus vacilaciones y contradicciones, habían impuesto cambios profundos. La monarquía y el totalitarismo carecían de prestigio. Tras una guerra feroz, el reconciliatorio abrazo de Vergara unía momentáneamente a liberales y carlistas. Las mujeres comenzaban tímidamente a reclamar sus derechos, a escribir, a intervenir en política. La libertad afianzaba cada vez más firme su dominio.

Resulta un tanto paradójico que Zorrilla, considerado el escritor más conservador de su tiempo, haya sido quien plasmara la metáfora más acertada del poder libertador de la ideología liberal. Su Don Juan responde a las víctimas del odio, la represión y la venganza con un mensaje a la vez político y ético: el fin de las estatuas o el Antiguo Régimen, el desafío a la autoridad caprichosa, la libertad de elegir destino y dueño del corazón, la fuerza irresistible del amor cuyas leyes nacen del individuo y no de la sociedad, la solidaridad humana.

Don Juan responde también a las víctimas de una religión fanática y obtusa, la del Antiguo Régimen por supuesto, aquella contra la que Montemar reafirmaba su ateísmo, enfatizadora de la crueldad divina con el transgresor. No tiene mucho sentido discutir si la salvación de Don Juan la facilita el dogma de la comunión de los santos o el amor de caridad de la novia inocente. Zorrilla no era teólogo ni tenía pretensiones de serlo. Lo que sí sabía —y quizá lo leyó en ese Larra que le obsesionaba, autor de un importantísimo prólogo a la traducción de *El dogma de los hombres libres* (1836) de Lamennais— es que el tiempo de una religión dura y condenatoria había pasado, que la religión

debía ser un consuelo del corazón más que un dogma rígido, que Dios era compasivo y que andando el tiempo hasta el diablo podría salvarse. Es en este contexto de una religión humanitaria y liberal donde se inserta Don Juan Tenorio.

Es posible, como tantas veces se ha comentado, que la salvación de Don Juan sea un puro disparate, terriblemente injusto o de una incoherencia patente, desde el punto de vista de una ortodoxia social, ética y religiosa. Pensar así es poner de nuevo a Don Juan fuera de su contexto. Frente a la rigidez de valores y principios propia de un orden represivo, el liberalismo enfatizó justamente su relativismo. La libertad que proclama no puede existir sin un cierto grado de caos, de permisividad, de comprensión generosa con las debilidades del ser humano. Lo importante no es limitar al individuo, sino ofrecerle todas las posibilidades de realización. Los principios están para orientarlo, no para destruirlo. Zorrilla, más liberal que algunos de sus críticos, lo sabe. Por eso, sacrificando la coherencia y la ortodoxia, celebra en espléndida apoteosis el valor, la vida, el amor, la voluntad de crearse el propio destino. Es sin duda por esta celebración romántica por lo que Don Juan Tenorio ha suscitado siempre no pocos recelos entre la mentalidad burguesa.

R. N. R.

RAFAEL RAMOS NOGALES *Secretario de redacción*

MANUEL FLORENSA MOLIST *Tipografía*

DON JUAN
TENORIO

BLANCA MARQUÉS *Realización de la cubierta*
sobre un boceto de MANUEL FLORENSA
IGNACIO ECHEVARRÍA *Coordinación*
VÍCTOR IGUAL *Fotocomposición*

- © 1993 de la edición, prólogo y notas: Luis Fernández Cifuentes
© 1993 del estudio preliminar: Ricardo Navas Ruiz
© 1993 de la colección: Francisco Rico
© 1993 de la presente edición para España y América:
CRÍTICA (Grijalbo Comercial, S.A.), Aragón, 385, 08013 Barcelona
ISBN: 84-7423-585-5 rústica
ISBN: 84-7423-618-5 tela
Depósito legal: B. 12.814-1993
Impreso en España
1993.— HUROPE, S.A., Recaredo, 2, 08005 Barcelona

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.