

Risa “costumbrista”, carcajada romántica (De Zamora y Zorrilla)

Jesús Pérez Magallón
McGill University

Tanto en *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y convidado de piedra*, estrenada el 9 de septiembre de 1713, como en *Don Juan Tenorio* (1844), nada podría ubicar mejor el papel de la risa que las escenas con que se abre y se cierra la obra. En la primera, es de noche; en una calle o plazoleta aparece un balcón a la izquierda. La representación propiamente dicha comienza con los gritos que da, desde dentro, un grupo de estudiantes que entona los tradicionales y típicos “victor” a su rector, estudiante como ellos. Salen don Juan y Camacho¹. El primero se extraña de lo que escucha, y su lacayo le clarifica: “Como / ha tantos días que faltas / de Sevilla, te olvidaste / de que éste es tiempo en que campan / en la gente estudiantina / la bandola y la guitarra, / sus estudios aplaudiendo” (411a)². Tras el diálogo entre ambos, se retiran. En ese momento “salen por el palenque los que pueden vestidos de estudiantes, con capas de color y broqueles, y dos de ellos con arpas y guitarras, y con ellos la Pispireta, con mantilla y montera de plumas, y detrás uno con un Víctor pintado de verde con

¹ No creo que pueda aceptarse que este Camacho asuma “académicamente su papel de reflejo invertido de don Juan”, como sostiene Pedro Ruiz Pérez, “Burla y castigo de don Juan en Antonio de Zamora”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 2 (1988), p. 55. Guido Mancini, “Sobre la herencia barroca de Zamora”, *Coloquio sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piován, 1988, p. 265, ha señalado que Camacho “ya no representa, como Catalinón, la conciencia de don Juan, sino el buen sentido”.

² Todas las citas provienen de Antonio de Zamora, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y convidado de piedra*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, ed. de Ramón Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneira, 1859 (B.A.E., 49). Se indicará entre paréntesis en el texto el número de página y columna.

letras de oro” (412c). Los avatares de don Juan se ven, pues, enmarcados desde el comienzo en un ambiente social y geográfico muy precisos. Porque el grupo de estudiantes va a tocar sus instrumentos, al tiempo que la Pispireta entona una jacarandaina y los demás vitorean a su rector don Arias. Deciden colgar el vóctor, pero el ruido del martillo, las voces y el canto de Pispireta irritan a don Juan, que sale al balcón a increparlos y, a la pregunta de “¿Quién nos habla?”, contesta: “Un hombre que / sale a deciros en plata / que la pared de su cuarto / no es poste de Salamanca / para tener rotulones / de almagre y papel de estraza; / y así pueden vuesarcedes, / antes que baje, liarlas / a otra parte” (413b). Alguien inquiera: “¿Qué discurre hacer si baja?”; la chulería de don Juan hace que un estudiante diga: “¡Agua va!”, y otro: “¡Brava peste!”, frase que repiten todos juntos. Obviamente, la pendencia está servida. Lo “costumbrista”³, la risa y la acción se funden ya desde el principio.

Las obras de Tirso, *El burlador de Sevilla*, y de Molière, *Dom Juan*, arrancan en un espacio cerrado y, si bien la del primero se abre con una acción simbólicamente reveladora de quién es don Juan, la de Molière lo presenta indirectamente, recreándose en las habilidades cómicas de Sganarelle. Zamora, sin embargo, juega con el espacio interior —el cuarto de doña Beatriz, al que entran don Juan y Camacho, con un balcón sobre la plazoleta— y el espacio exterior, donde los estudiantes llevan la voz cantante y la Pispireta entona sus versos acompañada por la música de un harpa y una guitarra. Pero lo que sin duda despierta ya desde el arranque la risa del público es, por un lado, la celebración de

³ Vid. Jesús Pérez-Magallón, “El hacerse de un teatro nuevo entre los siglos XVII y XVIII”, en *Del Barroco a la Ilustración. Actas del Simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2 y 3 de octubre de 1996*, Charlottesville, Anejos de *Dieciocho*, 1997, pp. 142-148. Joaquín Casaldueiro, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Northampton, Smith College Studies in Modern Languages, 1938, p. 92, afirma que “la nota pintoresca es lo personal” en la obra de Zamora. Pero extrapola esa idea hasta creer que “muchos de los personajes no tienen otra razón de ser que esta tendencia a lo pintoresco” (*loc. cit.*). Y juzga acremente: “los elementos pintorescos carecen de gracia y delicadeza, y el color en lugar de ser de tonos limpios y brillantes es apagado y mate” (*ibid.*, p. 93). Siguiendo esa idea, Paul Mérimée, *L’Art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1983, p. 50, sostiene que este personaje “introduit un air de picarisme anachronique, et s’explique par le tour pittoresque résolument donné à la pièce. Ce ‘costumbrismo’ avant la lettre apporte en outre un parfum de monôme étudiantin et de bal-musette”. Y más adelante generaliza: “La recherche du pittoresque et des spectacles variés est d’autant plus frappante, qu’elle est tout à fait étrangère au sujet; tout le début en est déformé sans même servir à montrer Don Juan dans une aventure nouvelle” (p. 57). Oponiendo don Juan a Cervantes, Azorín hace un resumen colorido y vibrante del arranque de la obra de Zamora en “Huellas en la arena. El insoportable individuo”, *Crisol*, 31 de octubre de 1931, p. 9. Debo esta referencia y una copia del artículo de Azorín a la generosidad de quien fuera mi colega y amigo Victor Ouimette.

los estudiantes, presentación “costumbrista” frecuente en las obras de Zamora; así, en la cena que va a tomar don Juan y a la que acudirá el comendador se alude a “la mesa y el taburete”, al vino “de nieve y Lucena” o a la “ensaladilla verde” (424c); la Pispireta le explica a don Luis de Fresneda que va a casa de don Juan porque: “Gusta de oír cuatro tonos / mientras cena ... / y sobre todo / me da ciertos dobloncetes / con que se abastece el garbo / de cintajos y alfileres” (424b), y cuando llega a su destino no quiere cenar porque ya ha tomado “un estofado de liebre / con sus tomates al canto” (425b); la aparición de la estatua es descrita así por un criado: “Con unos pasos de entrada / de pavana, se nos mete / de onga hasta aquí” (425b-c)⁴. Por el otro, la personalidad de don Juan y su lenguaje. Pues, frente al torbellino apasionado de Tirso, el don Juan de Zamora se presenta desde el comienzo como un *guapo*, casi del mismo calibre que el hermano de doña Beatriz y amante de la Pispireta. Con ironía resume Camacho así las hazañas de su amo: “Desamparaste la patria / en fe de unas travesuras, / muchas, pero muy honradas, / pues fueron dos o tres muertes / sin motivo, y otras tantas / clausuras rotas por sólo / un quítame allá esas pajas” (412a).

Su lenguaje no le caracteriza como un aristócrata, aunque sea un aristócrata corrompido y caprichoso que abusa de la posición de poder que ocupa su padre —privanza que denuncia una y otra vez doña Ana (420b; 228c)—. Así ocurre en su relación con Camacho, con la Pispireta, con don Luis de Fresneda, personajes que podríamos considerar “no serios”. Mas lo mismo sucede con doña Beatriz (417b-c), don Diego, su padre (416b, 419a, 423c, 427c), o con el comendador (426b). Este don Juan (“Tarquino de Triana” [412b] y “don Juan Tarquino” [428a] lo llama su criado) parece llenar su tiempo de ocio seduciendo y burlando mujeres de cualquier condición (411c); sin embargo, no se propone —durante su existencia dramática— seducir a ninguna dama: a doña Beatriz ya la había conseguido antes, y doña Ana le había sido ofrecida como esposa por el acuerdo de los padres respectivos, pero su rechazo del matrimonio es total⁵. En su relación con doña Ana

⁴ Sólo este comentario le ha merecido a P. Mérimée, *op. cit.*, p. 54: “note d’actualité destinée à faire rire”. En otro lugar, el mismo crítico sostiene: “Quant aux traits de mœurs —‘le pas d’entrée / de Pavane’ ou la tasse de chocolat, boisson alors à la mode— on les trouve dans la bouche des bouffons ou des serviteurs, dont le rôle traditionnel est de nous ramener sur la terre” (*ibid.*, p. 57). Como intento mostrar aquí, no es el único caso en que la risa se mezcla con las costumbres ni sólo aparece en tales personajes.

⁵ P. Mérimée, *op. cit.*, pp. 50-51, considera que aquí “l’amour joue [...] un bien petit rôle: Don Juan n’aime guère, et ne ‘jouit’ d’aucune femme, suivant la forte expression du siècle d’or”. En efecto, pero habría que matizar lo de su amor, porque, después de que su padre y el comendador han roto el compromiso que lo unía a doña Ana, lo que contemplamos es la instauración de una duda que presupone la existencia de algún sentimiento amoroso. El mismo Mérimée señala: “N’est-ce que les

no sabe sino recurrir a las metáforas amorosas más estereotipadas: “¿Quién puede ser que no sea, / hermosísima doña Ana, / quien de tus rayos a cuenta, / mariposa de tus luces, / salamandra de tu hoguera, / viviendo está de los mismos / incendios en que se quema?” (417a). Sólo en una ocasión trata de gozar sexualmente de doña Ana, pero no intenta seducirla, sino simplemente forzarla: “¿Pues cómo dudas que cuando / cerca del duelo me miro / [...] / solicite con violencia / (si no bastare el cariño) / ser dueño de sus favores?” (428a), le dice a Camacho, pero esa experiencia termina en el fracaso. Mas al encontrar a doña Ana y don Luis tramando su asesinato, se dirige a la dama en términos claramente inapropiados: “Aspacito, / que antes que a vos os responda / pretendo (habiéndolo oído) / dar a este hidalgo las gracias / por tan grande beneficio / como me hace, en pretender / ahorrarme de un tabardillo” (429a). Por otra parte, cuando la dama se desmaya al tratar de forzarla, comenta: “Ya me espantaba / que no hubiese parasismo, / paso estudiado de cuantas / sienten lo que no han sentido” (429b). Sus palabras, por tanto, no parecen tener otra meta que suscitar la risa del público. Y si su lenguaje es propio de un *guapo* pendenciero, pocas posibilidades tiene de utilizar las palabras como instrumento o arma de seducción⁶. Incluso, más allá de la imposibilidad, cuando tiene que emplearlas para tranquilizar a doña Ana, siguiendo la sugerencia de su padre, don Juan sólo sabe articular esto: “¿Y qué queréis que la diga, / si para mí son extraños / filetes que son mentiras / y parecen agasajos” (421b), mostrando así una incapacidad expresiva casi completa.

Entonces, ¿qué viene a hacer este don Juan en escena? Un aspecto fundamental que debe tenerse en cuenta es que, para Zamora, tratar el asunto de don Juan no es tanto reelaborar un mito como reescribir una obra entre las muchas que le ofrece el teatro del siglo XVII. Los últimos versos aclaran que es pieza “vuelta a escribir” (434c), y es desde esa perspectiva desde la que se puede y debe interpretar⁷. Así,

remords qui trouble Don Juan? N'éprouve-t-il pas aussi une émotion amoureuse [...] bien différente de cette tourbillonnante volonté de jouissance du Don Juan baroque?”, citando su exclamación: “¡Amor! ¿cómo a un mismo tiempo / la aborrezco / la idolatro?” (421c). Pero todavía es más explícito cuando le pregunta a Camacho: “¿No sabes / cuán postrado, cuán rendido, / amo a doña Ana de Ulloa?” (427c). A lo que responde lacónico e incrédulo su criado: “Lo sé porque tú lo has dicho” (428a).

⁶ Paradójicamente, Arcadio Baquero, *Don Juan y su evolución dramática*, Madrid, Editora Nacional, t. II, p. 6, afirma que el personaje de Zamora “sí es conquistador. A diferencia de los anteriores, la personalidad de este Burlador, su labia y sus maneras desvergonzadas atraen, con fuerza, a las mujeres”. No sé dónde lo ha visto o leído. Por su parte, P. Mérimée, *op. cit.*, p. 51, afirma con más tino que don Juan “a perdu sa courtoisie et traite les jeunes femmes avec cynisme brutal —et inutile—”.

⁷ J. Casalduero, *op. cit.*, pp. 88-89, ha subrayado que la obra de Zamora no es ni imitación ni copia de la de Tirso, indicando su relación con éste y con Alonso de Córdoba y Maldonado, aunque tal vez

teniendo como referente o subtexto *El burlador* de Tirso, Zamora se propone mostrar, con una óptica crítica y desheroizadora y mediante la exageración de sus rasgos, la conducta de un noble descontrolado y ocioso, engreído de su posición social así como de algunos valores propios de esa aristocracia (valor y coraje sobre todo⁸), con una propensión enfermiza a la irritación y la violencia (que le convierte en pendenciero y reñidor habitual), medianamente escéptico y hedonista⁹, vulgarmente arrogante y aficionado a la relación con las clases bajas¹⁰. La crítica se ha equivocado de medio a medio al querer insertar la obra de Zamora en la evolución del mito, puesto que lo que se representa en *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* es, precisamente, el esfuerzo por arrancarle a don Juan toda posible máscara mitificadora¹¹. Se ha señalado que aspectos

conociendo las de Dorimon, Villiers y Molière. Más adelante justifica a Zamora porque “tenía que mantenerse dentro del esquema ideológico de su época, en la cual la caridad se está transformando en filantropía y en que se quiere a toda costa salvar a la humanidad dentro de la razón” (p. 92). Una idea parecida formula P. Mérimée, *op. cit.*, p. 55, al decir que la obra ha sido “refaite pour la mettre au goût du jour”.

⁸ P. Mérimée, *op. cit.*, p. 55, matiza que su valor es “moins téméraire, si non moins fanfaron”; aunque es difícil aceptar que sea “infiniment moins direct, moins brutal que chez son créateur” (*ibid.*, p. 56).

⁹ Una pregunta de la estatua quizá resuma mejor que nada lo que es este don Juan: “¿Qué harán, / hombre infeliz, tus deleites, / si para tu desengaño / las piedras se desvanecen?” (426b; cursiva mía).

¹⁰ Leo Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford, Stanford University Press, 1959, p. 50, fue el primero en subrayar que el don Juan de Zamora aparece retratado “as a quarrel-seeking ruffian”. Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, Ginebra, Slatkine, 1970, p. 292, señaló que en Zamora “la seule originalité est d’exagérer à l’in vraisemblance le caractère de son modèle”, lo que da como resultado “un personnage contradictoire et détraqué, une sorte de maniaque dangereux, una brute frénétique”, idea recogida por Weinstein, para quien Zamora trata de “to outdo what has been previously produced by exaggerating the spectacular traits in the legend to the point of distortion” (*loc. cit.*). Sólo en el primer aspecto se ha recreado Arcadio Baquero, *op. cit.*, t. II, pp. 1-7, donde recalca que este don Juan se caracteriza “por su sed de sangre y matonismo” (p. 1), “por su matonismo, su amor por la pendencia, su sed de sangre” (p. 3), su “matonismo y chulería barriobajera” (*loc. cit.*), su “aire rufianesco” (p. 4), e incluso por “una brutalidad que roza la bestialidad, casi...” (*loc. cit.*), para acabar describiéndolo como “matón, desvergonzado, cruel e irrespetuoso” (p. 7). Con tales premisas, poco más puede ver en la obra, desde luego. María Jesús García Garrosa, “No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague. La evolución de un mito de Tirso a Zorrilla”, *Castilla*, 9-10 (1985), p. 58, define así a don Juan: “un matón de comedia de capa y espada [...] un espadachín metido a burlador, un aventurero [...] Es violento, cínico e irrespetuoso. Colérico y pendenciero, ama la pelea y mata sin motivo”. Por su parte, Aurora Egido, “Sobre la demonología de los burladores. De Tirso a Zorrilla”, *Iberoromania*, 26 (1987), p. 35, lo califica de “valentón a lo jaque”, “estudiante enamorado” y “joven rebelde”.

¹¹ Precisamente por integrarlo en una cierta evolución del mito —y no ver que es un “antimito”—, J. Casaldueño, *op. cit.*, p. 92, afirma que comparar la obra de Zamora a la de Tirso “sólo servirá para decir que el tema de don Juan ha degenerado”. Algo parecido sucede con María Jesús García Garrosa, *art. cit.*, p. 64. Se aproxima al carácter antiheroico P. Mérimée, *op. cit.*, p. 56, al afirmar que “c’est

novedosos en el don Juan de Zamora son su reincidencia en una antigua conquista (doña Beatriz, “víctima sumisa, engañada una y otra vez y nunca escarmentada”¹²), su “enamoramiento” de doña Ana¹³, su premeditación utilitaria¹⁴ en la burla de Julia Octavia y su arrepentimiento final, que sirve de indicio para suponer que tal vez se haya salvado¹⁵. Pero se puede todavía añadir algo más, como su conciencia del mal, pues no deja de considerar que lo de Julia Octavia fue un “yerro” (411b);

l'exemplaire de Zamora qui s'écarte le plus du type, poétiquement repris ensuite par Zorrilla”. El único que ha resaltado la desmitificación de don Juan ha sido G. Mancini, art. cit., pp. 264-265: “La desmitificación de don Juan es completa y se une a la atenuación del problema religioso para producir una obra que acaba por ser casi un 'divertissement' irónico y vivaz” (p. 264) y, después: “Si don Juan quebranta lo razonable destruye también su mito y viene a ser un personaje que a lo sumo podrá divertir con sus extravagancias” (p. 265). Una actitud parecida es la que tal vez quiso expresar Julio Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 21: “En conjunto me parece una de las versiones del Don Juan que se acerca más a la idea popular y elemental del donjuanismo y por eso creo que es, también, una de las mejores”.

¹² María Jesús García Garrosa, art. cit., p. 55. Este trabajo sigue el método estructural de análisis del mito de don Juan expuesto por Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, París, Armand Colin, 1978.

¹³ Paul Mérimée, *op. cit.*, p. 52, se pregunta: “Un Don Juan qui revient à d'anciennes amours, un Don Juan qui s'émeut, qu'a-t-il de commun avec celui de Tirso? [...] un Don Juan velléitaire qui l'eût cru possible? C'est achever d'enlever au type sa personnalité première”.

¹⁴ J. Casalduero, *op. cit.*, p. 83 escribe: “El cinismo del burlador de Zamora es muy característico del rococó, en el cual la sensibilidad está controlada, dirigida y dominada por la razón”. Aparte de lo discutible de calificar a Zamora de rococó, ver la premeditación de uno de sus actos no permite generalizar una moral práctica dominada por la razón, extremo al que llega P. Ruiz Pérez, art. cit., p. 56, donde escribe que “el don Juan de Zamora actúa movido por la razón y el cálculo” y que sus actos “son fruto de la premeditación”. Por el contrario, el don Juan de Zamora está más bien des/controlado por su ira. Paul Mérimée, *op. cit.*, p. 50, habla del “cynisme raisonné” de don Juan, que funciona sólo en alguna ocasión. G. Mancini, art. cit., p. 265, ha precisado: “Ese don Juan borbónico y escéptico ofende sólo lo razonable —si no precisamente la razón—”.

¹⁵ J. Casalduero, *op. cit.*, p. 91, refiere como novedades que “el protagonista es amado y ama, además se arrepiente y logra salvar su alma”. Que parezca amar él a doña Ana no se presta a duda; que sea amado, lo es por doña Beatriz, pero es mucho más discutible en el caso de la primera, pues ésta sólo dice en un aparte de la jornada segunda: “¡Ah, traidor, que tanto siento / mi dolor como tu engaño!” (421b), pero eso es muy poco frente al “un Etna abrigo / en el pecho” (428b) de la tercera jornada y otras muchas manifestaciones de su odio y afán de venganza. Por ello no creo aceptable que se pueda afirmar que doña Ana “aime le meurtrier de son père” (P. Mérimée, *op. cit.*, p. 56). En cuanto a la salvación, sólo tenemos las palabras finales de don Juan, así como las de su padre, quien en la jornada primera exclama: “¡Divina justicia inmensa, / piedad, aunque su despecho / abuse de tu clemencia!” (419b); y en la última, tras la muerte de su hijo: “El consuelo que me queda / es saber que en igual trance / se arrepintió de sus culpas” (434c). Curiosamente, también Mérimée, *op. cit.*, p. 57, cree que don Juan “se repent à la fin, à temps pour être sauvé”, por lo que “reste dans la tradition catholique du siècle antérieur”; la misma idea en María Jesús García Garrosa, art. cit., p. 51: “Antonio Zamora nos sorprende concediendo la salvación ‘in extremis’ a su héroe”. P. Ruiz Pérez, art. cit., p. 62, es más cauto, apuntando que Zamora “no niega explícitamente” la salvación.

o el recurso a la violencia en el erotismo para obtener cierto gozo sexual con doña Ana (429b). ¿No es, pues, evidente que Zamora pretende *destruir* lo que pudiera haber de heroico o mítico en el personaje?¹⁶ Es, además, lógico que en toda la obra se dé una llamativa contradicción entre la grandeza de su posición social y el tono inadecuado de su lenguaje¹⁷, que refleja perfectamente el de una conducta que no es ni heroica ni mítica. Y no porque ésta sea “peor” o “mejor” que la del don Juan tirsiano, sino porque las formas que adopta son vulgares y chulescas o altivas e insensatas. De ese modo, mediante la exageración y la vulgarización, el héroe y su entorno se convierten en motivo de risa, haciendo así que pierda su presunta integridad y se deshaga, como posible ejemplar de conducta aristocrática —por no hablar de lo mítico—. En el don Juan de Zamora no queda nada glorioso ni heroico, excepto su capacidad para hacer reír. Y la risa funciona como uno de los elementos centrales —si no el central— de la desmitificación de don Juan. La multiplicación de elementos cómicos y “costumbristas” refuerza esa tendencia, ya que nada puede incidir con mayor fuerza en la desheroización que anclar los rasgos míticos del personaje en un aquí y ahora concretado en rasgos observados de la vida cotidiana y vincular al protagonista con el lenguaje y los gestos de valentones y rufianes. Don Juan, en manos de Zamora, no quiere ni pretende ser un mito, sino el representante de una aristocracia decadente y sin lugar social; pero, al mismo tiempo, diferente de valentones como don Luis, que acaba muriendo a manos de don Juan.

El caso más llamativo en que se muestra lo desencajado del personaje lo constituye su reacción ante el reto de Filiberto Gonzaga¹⁸. Éste, siguiendo las leyes

¹⁶ Resumiendo su percepción del don Juan de Zamora, G. Mancini, art. cit., p. 265, ha escrito que “resulta el personaje de una comedia divertida en la que los esbozos ambientales y los lances de fantasía se alternan con las calaveradas de un joven libertino a quien, según se cuenta, le está deparada una buena lección”.

¹⁷ P. Mérimée, *op. cit.*, p. 56, ha escrito: “Cynique avec la femme, il n’observe même plus les formes extérieures du respect vis-à-vis de son père”, pero el desajuste de formas es mucho más general y afecta a todos aquellos con quienes se relaciona. Probablemente a eso alude Aurora Egido, art. cit., p. 36, cuando escribe que Zamora “mezcló lo trágico con lo cómico en la figura del héroe, rompiendo el decoro tradicional de la risa”. Pero, ese decoro tradicional, ¿incluye las comedias de figurón? G. Mancini, art. cit., p. 265, subraya que “sus palabras no alcanzan ningún halo poético, ninguna finura espiritual”.

¹⁸ P. Mérimée, *op. cit.*, p. 57, afirma que Zamora da prioridad a “la variété du décor —quand c’était possible— et les cérémonies à grand spectacle”, pero el duelo sólo llega al público por medio de la relación que hace doña Beatriz. Por otra parte, vincula el duelo con una “tendance nouvelle qui marque les progrès de l’esprit rationaliste: au duel immédiat entre ennemis, se substitue le duel judiciaire. C’est-à-dire, en fait, l’intervention de la justice régulière, représentée ici par le Roi, non pas arbitre suprême et incontesté [...] mais président de tribunal, dont, signe des temps, les décisions

del duelo, reta a don Juan y le pide al rey campo seguro (415a-b), pero cuando se entera don Juan exclama: “yo no entiendo de esto / de plazos ni desafíos / a lo antiguo” (416c); actitud que contrasta abiertamente con la de Filiberto, quien se mantiene tranquilo ante don Juan: “Y pues estando retado, / el que de noble se precia / debe no apelar a los / acasos de una pendencia” (418b), pero ello no obsta para que, hablando del desafío, don Juan manifieste su jactancia chulesca: “Que si acaso el italiano / de mi enojo vengativo / se libra en las tres venidas / que de armas blancas elijo, / abrazándome con él, / (bien como Hércules hizo / con Anteo) ha de ir tan alto / que midiendo el aire a gritos, / por el camino del cielo / se despeñe hasta el abismo” (427c). Frente a la actitud ordenancista y legalista de Filiberto se alza el menosprecio por la ley y por la justicia real. Esa altanería llega a mostrarse incluso ante y contra el rey¹⁹, pues cuando éste ordena prenderle reacciona don Juan: “Nadie, viendo / que con la espada desnuda / le espero, habrá tan osado / que lo intente” (431a-b). Se acerca el monarca: “veamos, en suma, / si contra mí tenéis armas. —¿Pues quién, gran señor, lo duda?” (431b). El desajuste entre su postura y los valores que se le atribuyen como aristócrata vuelven a manifestarse intentando vengarse de una dama. Es su padre quien tiene que poner de relieve lo inapropiado de su reacción: “¿Qué haces, loco, / si siendo mujer no adviertes / que a ti te ajas?” (427a). Y aún así no duda en decirle a la dama

no sont même pas obéies” (*loc. cit.*). Para situar adecuadamente el asunto, conviene ver Claude Chauchadis, *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVIe-XVIIe siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

¹⁹ La figura del rey ha merecido algunos comentarios; por ejemplo, Casaldueiro apunta en nota: “Del rey enamorado y celoso [que se sugiere en 416a] no se vuelve a hablar en la obra y yo me inclinaría a creer que es un error del texto” (*op. cit.*, p. 84 n. 11). Sin embargo, no es error, y sí se repite. En la jornada tercera, dice el rey en aparte: “Y prueba a disimular, / celoso ardor, el pesar / de saber que don Juan es / quien osadamente ciego / (según he tenido aviso) / ayer en doña Ana quiso / apagar fuego con fuego” (430b). Otra cuestión es por qué Zamora presenta así al rey. Y quizá convenga señalar que Alfonso XI, aparte de su autoritarismo monárquico, pasó a la historia por haber dejado un heredero legítimo (don Pedro) y otros bastardos, hijos de doña Leonor de Guzmán (Enrique de Trastámara entre ellos). Por su lado, P. Mérimée, *op. cit.*, p. 57, sostiene que “les apparitions du roi aient à peu près le seul but de montrer sur la scène la majesté royale puisqu’il ne prend, nulle part, de décision importante”. Sin embargo, este rey intenta dar satisfacción a tres personas a la vez: a don Diego, padre de don Juan, a Filiberto y a doña Ana. El encarcelamiento de don Juan, la garantía de campo seguro para el duelo y el intento final de prender a don Juan son decisiones del rey. La huida final del protagonista se explica, además de por su desacato a la autoridad real, por la colaboración del conde de Ureña, es decir, por el apoyo de un sector de la aristocracia. En los últimos parlamentos, el rey, a diferencia del de Tirso, está perfectamente al corriente de lo que sucede y, en lugar de tomar una decisión precipitada e injusta, sigue negándose a perdonar a don Juan: “cuando / son los delitos tan grandes, / no se deben aceptar / perniciosos ejemplares, / pues si una culpa se indulta, / muchos yerros se persuaden” (434b).

“Mientes, mientes” (*ibid.*). Pero, ¿cuál es la diferencia entre el valor recio y admirable y la arrogancia vulgar que no es sino chulería? Lo que caracteriza el valor es la mesura entre la palabra y el gesto y su proporción respecto al hecho que desencadena la reacción del caballero o la dama. Hay proporción y mesura cuando a una ofensa se responde con unas palabras, un gesto, una actitud. Podría decirse que esa mesura y proporción acaban siendo convencionales en el teatro de la comedia. De modo que al romper tal mesura y proporción mediante la exageración —encarnada en ese lenguaje desajustado y en la proliferación de los detalles de la vida cotidiana— se entra en un campo diferente, en un ámbito distinto, que no puede dejar de suscitar la risa del público. Y una de las razones que tiene o puede tener un dramaturgo para instaurar ese desencaje entre el hecho que provoca y la reacción, así como entre el lenguaje y el gesto, es señalar la ruptura provocada en el seno de una clase social entre sus valores y el modo de encarnarlos o, por decirlo con otras palabras, entre su ideología y su anclaje en la realidad social. La motivación de la risa a lo largo de toda la obra es la actitud de ese personaje llamado don Juan que ya ni siquiera es un caballero heroico y seductor, sino desmesurado y desquiciado en una sociedad en la que ya parece no tener cabida.

Recordemos ahora el arranque de la obra de Zorrilla: es el día de carnaval; en la hostería de Cristóforo Buttarelli, don Juan, de antifaz, escribe una carta. “*Al levantarse el telón se ven pasar por la puerta del fondo máscaras, estudiantes y pueblos con hachones, músicas, etc. etc.*”. Y, de repente, se escucha la voz atronadora de don Juan: “¡Cuál gritan esos malditos! / Pero, ¡mal rayo me parta / si en concluyendo la carta / no pagan caros sus gritos!” (1, I, i, vv. 1-4; p. 75)²⁰. Y sigue escribiendo. La acción se desplaza a Buttarelli y Ciutti, criado de don Juan²¹. El hostelero quiere averiguar la situación laboral de Ciutti, pero las respuestas hiperbólicas o chulescas de éste concluyen cuando aquél le pregunta el nombre de su amo: “Lo ignoro, en suma” (1, I, i, v. 30; p. 76). Las siguientes palabras cruzadas entre ambos siguen con el mismo tono: “Largo plumea”, dice Buttarelli; “Es gran pluma”, le responde Ciutti. “¿Y a quién mil diablos escribe / tan cuidadoso y prolijo?”, “A su padre”, “¡Vaya un hijo!”, a lo que remata Ciutti: “Para el tiempo que se vive / es un hombre extraordinario” (I, i, vv. 32-37, p. 77).

²⁰ Todas las citas provienen de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, ed. de Luis Fernández Cifuentes, estudio preliminar de Ricardo Navas Ruiz, Barcelona, Crítica, 1993. Se indicará entre paréntesis número de parte, acto, escena, verso(s) y página.

²¹ L. Weinstein, *op. cit.*, p. 126, ha subrayado la pérdida de color e insignificancia de Ciutti respecto a otros criados de la tradición donjuanesca. En efecto, su teórica función de conciencia crítica del héroe —prácticamente desaparecida en Zamora, con muy escasas excepciones— acaba de perderse por completo con Zorrilla.

El público no puede sino reír ante esa conversación que nos presenta indirectamente al personaje que se encuentra allí mismo, concentrado en su carta.

Zorrilla tampoco ha querido situar el arranque en el exterior, como Zamora, pero ha excusado también un interior lujoso o elevado, como Tirso y Molière. Ha procedido a una especie de síntesis: interior público (una hostería) con puertas abiertas por las que se cuele la vida de la calle, la agitación social y moral del carnaval (o se sale la vida interior anhelando esa turbulencia del afuera). Sea como fuere, hay un ámbito espacial muy particular en ese arranque: porque don Juan Tenorio parece un hombre reposado y sereno que no hace sino escribir una carta, en tanto en las calles la música, las máscaras y las hachas producen la impresión de un alboroto y un caos total de la normalidad moral de la ciudad. Pero es en la carta y en la persona misma de don Juan donde anidan el verdadero caos y la indudable turbulencia moral.

Pues bien, esa chulería que caracterizaba al don Juan de Zamora —y que se convertía en el elemento desencadenante de la risa entre el público, en una dinámica de fuera adentro, es decir, desde el escenario hacia el auditorio, pero sin aparente conciencia en el texto y en la representación— va a ser un factor fundamental de risa en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla²², pero con la diferencia fundamental de que el texto de la representación da muestras de una conciencia corrosiva de su propia capacidad para hacer reír. Además, es una risa condicionada por la estructura patriarcal de la sociedad, ya que los rasgos fanfarrones y chulescos sólo pueden ser causa de risa desde una perspectiva orientada por el género del varón en la ideología dominante incluso en el imaginario colectivo. La construcción de la obra de Zorrilla hace que el momento de verdadero arranque de la acción se sitúe avanzado ya el primer acto y discurra hasta el final del mismo. En realidad, hasta que aparecen en escena don Juan Tenorio y don Luis Mejía no

²² J. Casaldüero termina su análisis de la obra de Zamora afirmando que es él quien “arranca definitivamente la figura de don Juan del mundo barroco, en que fue concebida, y la transmite al romanticismo” (*op. cit.*, p. 93); en tanto P. Mérimée, *op. cit.*, p. 58, cree que este don Juan “se débat entre les souvenirs du passé et l’annonce du futur”; y María Jesús García Garrosa, art. cit., p. 58, sostiene que “no ha encontrado los cauces de una época y una estética bien definidas, y que sólo deja en nosotros la impresión de una pobre imitación o de un antecedente vago”. Sobre la relación entre Zamora y Zorrilla, vid. J. W. Barlow, “Zorrilla’s Indebtedness to Zamora”, *The Romanic Review*, 17 (1926), pp. 308-318. El asunto de las “fuentes” de Zorrilla, rastreadas en otro contexto por J. Casaldüero, ha sido puesto al día por Luis Fernández Cifuentes, “Prólogo”, en José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, ed. cit., pp. 7-23. Revelador de esta relación, cuyo hilo de continuidad es la chulería, el comentario de Aurora Egido, art. cit., p. 39: “Del careo con el luciferino burlador de Sevilla, convertido en burlador de España, el Tenorio sale arropado con las galas del jaque, hijo del *miles gloriosus*, relator de batallas, y salvado, en fin, como ‘rufián dichoso’”.

tenemos más que la paulatina disposición sobre el escenario de algunos personajes —desconocidos para la mayoría de quienes se van distribuyendo en distintos lugares del tablado— en espera del inicio de la acción, es decir, el reencuentro de los dos caballeros más gentiles y más viles de Sevilla —esos dos “lenguaraces / espadachines de oficio” (1, II, ii, vv. 924-925; p. 113), como los llama Pascual— un año después de que tuviera lugar el desafío cuyos resultados se quieren comprobar hoy, precisamente hoy, a las ocho de la noche. Y es en ese reencuentro donde se manifiestan con incomparable claridad los extremos de hipérbole y chulería de ambos personajes y, en consecuencia, la causa esencial de la risa del público.

Chulería entre ambos, pero dirigida a los espectadores, es decir, en primer término a las otras personas que se encuentran en la hostería y, en último, al público del teatro. Como ha escrito Feal Deibe: “La hostería de Buttarelli, donde se produce el enfrentamiento entre don Juan y don Luis, funciona de esta manera como un teatro dentro del teatro. Los dos personajes se ven rodeados de un coro, un público, ante el que expondrán sus hazañas”²³. La chulería de estos personajes conduce ineluctablemente a la visión teatral que el romántico tiene de la vida, pero también y sobre todo de sí mismo²⁴. Situado en el centro del escenario-mundo, se autocontempla como desde el exterior y, al mismo tiempo, es y quiere ser contemplado por el mundo entero —aunque metonímicamente representado por otros personajes o por el público de un coliseo—. He ahí la razón de que don Juan se dirija a quienes han asistido para comprobar el desenlace de su desafío: “Caballeros, yo supongo / que a ucedes también aquí / les trae la apuesta, y por mí / a antojo tal no me opongo” (1, I, xii, vv. 401-404; p. 21). Necesidad vital de un público que escuche sus hechos y se escandalice de los mismos. El desafío dará prueba de los límites chulescos a que pueden llegar los dos contendientes. El enfrentamiento queda perfectamente resumido en los carteles que ambos cuelgan: en Roma y Nápoles don Juan (1, I, xii, vv. 459-460; p. 95; 1, I, xii, vv. 484-495; p. 96) y don Luis en París (1, I, xii, vv. 594-600; p. 100). La discusión que se entabla al comparar las estadísticas respectivas es un juego de risa algo macabra: hombres muertos en desafío, veintitrés de don Luis frente a treinta y dos de don Juan;

²³ Carlos Feal Deibe, *En nombre de don Juan. (Estructura de un mito literario)*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1984, p. 35. Vid., asimismo, Roberto G. Sánchez, “Cara y cruz de la teatralidad romántica (*Don Álvaro y Don Juan Tenorio*)”, *Ínsula*, 336 (1974), pp. 21-23.

²⁴ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1967, p. 436, ha escrito: “El acierto de Zorrilla está, pues, en haber recalcado con máxima intensidad la teatralidad de don Juan como forma propia de vida, en haber elevado la teatralidad a modo de existencia”.

mujeres burladas: cincuenta y seis de don Luis frente a setenta y dos de don Juan. (Desde luego, resulta inaudito que alguien se atreva a escribir que “el protagonista, a despecho de las atrocidades que comete, no tiene nada de satánico, y que es más bien un muchacho alocado y jactancioso”²⁵). La superioridad del último parece manifiesta, pero don Luis le reclama “una novicia / que esté para profesar” (1, I, xii, vv. 669-670; p. 102), a lo que don Juan unirá “la dama de algún amigo / que para casarse esté” (1, I, xii, vv. 673-675; p. 102). La arrogancia va en aumento cuando el plazo que pide don Juan se limita a seis días (1, I, xii, vv. 686-690; p. 103). Don Luis, aun sabiendo que la meta de don Juan es seducir y burlar a su prometida doña Ana, acepta una apuesta en la que se juega la vida.

No son ésas las únicas manifestaciones de una actitud ante la vida que se caracteriza por la creencia de una superioridad incontestable sobre los demás —apoyada en la violencia, pero con el trasfondo del poder social de la familia²⁶—

²⁵ Eso es lo que afirma sin empacho J. L. Gómez, “Introducción”, en J. Zorrilla, *Don Juan Tenorio. Traidor, inconfeso y mártir*, Barcelona, Planeta, 1990, p. XV. Tal interpretación llega al límite de lo inverosímil cuando afirma que sus “calaveradas tienen que acabar redimiéndose en última instancia por su buen fondo, por su simpatía —que nos hace cómplices suyos— y por una chispa de fe que no podía dejar de esconder un personaje de sus características” (*ibid.*). Claro que R. Pérez de Ayala, *Las máscaras. Lope de Vega, Shakespeare, Ibsen, Wilde, Don Juan*, Madrid, Renacimiento, 1924, II, p. 199, había dicho algo parecido: “Este Don Juan, de Zorrilla, con todas sus fanfarronadas y canallerías, en el fondo es un infeliz, una buena persona”. En todo caso, es preciso indagar por qué razones esa figura encanta y precisar a quién le encanta (clase social, formación cultural, sexo o inclinación sexual, religión, etc.). Vicente Llorens, *El Romanticismo español*, Madrid, Fundación Juan March-Castalia, 1979, p. 447, sostiene que don Juan “constituía el mito más atrayente para el español de la clase media, cuya reprimida y sórdida vida erótica oscilaba entre el matrimonio de conveniencia y la escapada a la prostitución”, y que “para aquella nueva clase media de la época romántica la aventura de don Juan resultaba maravillosa, aunque fuese inverosímil” (p. 448). Timothy Mitchell, *Violence and Piety in Spanish Folklore*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988, p. 170, explica la popularidad del *Tenorio* porque “it was an aesthetically and emotionally pleasing synthesis of the social and religious values most important to the popular classes of Spain”. Russell P. Sebold, “Don Juan en el Edén”, *ABC*, 29-8-1993, p. 60b, encuentra las razones de ese atractivo en que el don Juan de Zorrilla “ha renacido en una nueva raza de héroes literarios que trae sus orígenes en la Ilustración [...] Fascina a todo el mundo la raya entre el bien y el mal, y ahora nos pueden deleitar los depravados porque los miramos desde la doble perspectiva de la moralidad tradicional del pecado original y la nueva moralidad rousseauiana que ve en ellos víctimas inocentes del infecto medio social”.

²⁶ “Desde el punto de vista ideológico, la aristocracia de don Juan es poco más que un tributo a la tradición y no añade matiz alguno a la bondad o maldad del personaje”, ha escrito L. Fernández Cifuentes, “Prólogo” cit., p. 36. Y si eso es cierto a nivel ideológico, no carece de funcionalidad en la caracterización del personaje y, por tanto, en algunas de las acciones centrales de la obra. Por ejemplo, su escapatoria de la cárcel, pero también la posición en que se coloca ante don Gonzalo y don Luis en el acto IV, ix-x.

y por un menosprecio altanero o burlón de quienes le rodean. Así, cuando los dos están en la calle por conchabeos y favoritismos de la justicia —es decir, por la fuerza de su posición social y política—, y ambos tratan de lograr su objetivo: don Luis proteger a doña Ana; don Juan, seducirla, se cruzan en la calle, y su diálogo adquiere rasgos épico-jactanciosos (I, II, vii, vv. 1162-1190; pp. 122-123)²⁷. Y todavía en la visita que le hace don Luis después de que don Juan haya gozado de doña Ana: “Vengo a mataros, don Juan. —Según eso, sois don Luis. —No os engañó el corazón, / y el tiempo no malgastemos, / don Juan, los dos no cabemos / ya en la tierra. —En conclusión, señor Mejía, ¿es decir / que porque os gané la apuesta / queréis que acabe la fiesta / con salirnos a batir?” (I, IV, vi, vv. 2321-2331; p. 166). Es imposible que el público deje de reír ante tales muestras desmesuradas de jactancia y chulería por parte de los dos.

Pero si el don Juan de Zamora muestra un control muy limitado del lenguaje, todo lo contrario sucede con el de Zorrilla. Pruebas inmejorables, la carta que le envía a doña Inés y el diálogo con ésta en la escena del sofá. Las palabras salen de la pluma y la boca de don Juan con una fluidez y una propiedad ajustadas a la situación y la intención que no pueden dejar de producir los resultados que espera. Don Juan seduce por la fuerza de sus palabras (doña Inés sólo lo ha visto una vez y por entre unas celosías). Por un lado, por las escritas —sabia y adecuadamente orientadas por Brígida en la lectura que hace doña Inés²⁸—; por el otro, por las dichas con la pasión y el acento justos ante la dama-novicia que pretende conquistar, es decir, por la representación teatral de sus propias palabras. Éstas

²⁷ Rasgos que en el don Juan de Zamora presentan tanto el protagonista como don Luis de Fresneda, “un jácara que en la feria / es el protoguapo en gradas” (412a), según Camacho, y “de los que recalcan / las jotas y tuvo en Cádiz / el barco de la aduana”, y lleva “estoque de más de marca, / la valona de muceta / y el sombrero de antipara” (412a), según don Juan. Don Luis se presenta como un *guapo* con todas las de la ley. Cuando ambos se cruzan su diálogo anticipa el de los protagonistas de Zorrilla: “¿Hidalgo? —Pico más alto. —¿Rey mío? —No tan arriba. —¿Caballero? —Así me llamo. —Esa dama es cosa mía. —Séalo por muchos años” (423a)

²⁸ C. Feal Deibe, *op. cit.*, p. 39, ha resaltado cómo “Brígida hace consciente a doña Inés de lo que ésta siente inconscientemente y no se atreve a confesarse. Da forma y nombre preciso a las vagas inquietudes de la novicia”. L. Fernández Cifuentes, “Prólogo” *cit.*, pp. 39-50, partiendo de los trabajos de Soshana Felman (*The Literary Speech Act: Don Juan with J.L. Austin or Seduction in Two Languages*, Ithaca, Cornell University Press, 1983) y de G. Pérez Firmat (*Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*, Durham, Duke University Press, 1986), ha planteado agudamente el problema que suscita la carta que don Juan está escribiendo al comienzo de la obra, se empieza a leer en el verso 1644 (I, II, iii) y aparece en las manos de don Gonzalo en los versos 2451-2453 (I, IV, ix), así como su relación con el documento que don Juan lee ante don Luis y demás espectadores en la hostería (vv. 441-525; I, I, xii).

tienen tanto poder que, en un efecto de reflejo, se vuelven hacia él para seducirlo²⁹. Don Juan, en consecuencia, se seduce a sí mismo por medio de las palabras que le escribe y le dice a doña Inés. Ese control del lenguaje le aleja del personaje de Zamora y le pone en la línea de *El burlador*, aunque sin la necesidad de utilizar explícitamente su poder económico o social para reforzar la conquista. Y ésta es tan total que desencadena en doña Inés una pasión omnipotente en la que prima el amor sobre el honor al tiempo que planta una semilla de liberación³⁰ — potencialmente transgresora— y de redención —claramente integradora desde una perspectiva religiosa³¹—. Fernández Cifuentes ha señalado, además, la situación

²⁹ L. Fernández Cifuentes, “Prólogo” cit., pp. 47, 49

³⁰ “Más que *libertino*, don Juan resulta un liberador [...] Inés, en efecto, ha sido encerrada por su padre en un claustro. La joven, inconscientemente al menos, debe rebelarse contra ese padre carcelero [...] Aunque designado en principio por el padre, don Juan se opone a él” (C. Feal Deibe, *op. cit.*, pp. 38-39). Frente a la ley o nombre del padre (en términos lacanianos), “el nombre de don Juan simboliza el amor en oposición a tal ley” (*ibid.*, p. 40). El mismo autor, *op. cit.*, pp. 44-45, discute los límites de esa posible liberación, que resume en estas palabras: “La inocencia de la mujer se considera más valiosa que la revelación de los deseos dormidos. No hay, por tanto, que despertar a la bella durmiente”, por ello hay que “insistir en su castidad, y finalmente hacerla morir antes de que su amor se consume”. Donald E. Schurilknight, *Spanish Romanticism in Context. Of Subversion, Contradiction and Politics (Espronceda, Larra, Rivas, Zorrilla)*, Lanham, University Press of America, 1998, p. 20, llega a sostener que “Don Juan’s role is not that of the liberator of women —quite the opposite”. Pero, en una argumentación confusa y plagada de interrogaciones ¿retóricas?, lo que hace el autor es desarrollar la hipótesis planteada por Feal Deibe sobre *lo que sucedería si* la relación entre don Juan y doña Inés continuara en la tierra, argumento especioso y estéril. Un punto que no se suele discutir es el del carácter patriarcal de toda la conceptualización ideológica de las iglesias judeo-cristianas; en su ausencia, el purgatorio o el cielo (católicos) son lugares “igualitarios”, donde don Juan no puede actuar como ejemplar machista reintegrado a la sociedad. Aunque tal vez alude a eso Schurilknight cuando afirma que el triunfo del amor “also reestablishes the patriarchal by placing that victory beyond the bounds of this world, as if an aspiration and, paradoxically, quite possibly a reproach” (p. 22).

³¹ Basándose en esa transición de la maldad “por puro placer” al arrepentimiento y el perdón, David T. Gies ha visto en el *Tenorio* la desaparición del teatro romántico: “la ardiente llama de la rebelión pesimista había sido sofocada de modo irrevocable” (*El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 189), vinculándola a “su propio deseo —y del público— de encontrarse con un mensaje tranquilizador y conservador, en exacto paralelismo con el retorno de la sociedad a la política de Ramón de Narváez” (*loc. cit.*). Vid., del mismo autor, “José Zorrilla and the Betrayal of Spanish Romanticism”, *Romanistisches Jahrbuch*, 31 (1980), pp. 339-346; y “Don Juan contra don Juan: apoteosis del romanticismo español”, en *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. de G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, t. II, pp. 545-551. Por su parte, Ricardo Navas Ruiz, “Estudio Preliminar”, en J. Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, ed. cit., pp. XXVII-XXVIII, ha sostenido: “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

desquiciada en que se encuentra el personaje que, por medio de un proceso por el que la carta que envía a doña Inés, “concebida como engaño, termina al cabo por representar los sentimientos de su autor”³², llega a no disponer de recursos lingüísticos —por la opacidad del lenguaje, pero también por su agotamiento en el uso— para demostrarles materialmente a los agentes de la sociedad establecida (don Gonzalo y, parcialmente, don Luis³³) la veracidad o falsedad de sus palabras: “Don Juan, aunque se enamore, sigue siendo teatral [...] Si los sentimientos de don Juan han cambiado, sus palabras serían las mismas de siempre”³⁴.

Decía antes que la obra de Zorrilla muestra una conciencia corrosiva de su capacidad de hacer reír. En efecto, tras las reacciones del comendador y del padre de don Juan al último desafío que se han lanzado y aceptado don Luis y don Juan, salen de la hostería. Aparece la ronda de alguaciles que apresa a don Juan, quien no puede creer lo que ve. La didascalia explícita es clara, pues don Luis —“Acercándose a don Juan y riéndose”— le confiesa haberlo delatado (1, I, xiv, v. 815; p. 108). Pero inmediatamente después aparece otra ronda que detiene a don Luis, y don Juan —“Soltando la carcajada”—, “¡Ja, ja, ja, ja!” le declara que también él lo ha delatado (1, I, xv, v. 827; p. 109). Suena por primera vez la terrible carcajada de don Juan. Y no es casual que Zorrilla haya utilizado dos palabras distintas —risa y carcajada— para referirse a la reacción de los dos ante la situación. Ahora bien, ¿qué sentido tienen aquí la risa y la carcajada? Como simple gesto parece evidente que, cada uno a su nivel, expresa el sentimiento de superioridad sobre el otro, el éxito de su engaño, la demostración de su jactancia.

mensaje a la vez político y ético: el fin de las estatuas del 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 [...] Es en este contexto de una religión humanitaria y liberal donde se inserta *Don Juan Tenorio*”; vid., del mismo autor, “Don Álvaro y don Juan”, en *Imágenes liberales*, Salamanca, Almar, 1979, pp. 176-188. James Mandrell, *Don Juan and the Point of Honor*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992, *passim*, argumenta a favor de un don Juan patriarcal y reaccionario, cuya “beneficial social function in patriarchy is concealed behind the mask of disorder”, lo cual “points to the complicity of these literary texts in the articulation and preservation of the status quo” (p. 127).

³² L. Fernández Cifuentes, “Prólogo” cit., p. 43.

³³ C. Feal Deibe, *op. cit.*, p. 37, afirma: “La figura paterna, desdoblada en dos personajes, se constituye en el verdadero rival de don Juan, aunque el rival aparente sea don Luis. Don Juan vence fácilmente a don Luis, cuyo mundo le es conocido, pero sucumbe ante el personaje procedente de otro mundo. Otro mundo que no es sólo el sobrenatural, sino un mundo de valores en principio opuesto al donjuanesco”.

³⁴ C. Feal Deibe, *op. cit.*, p. 41. O, como ha escrito Fernández Cifuentes, “Prólogo” cit., p. 51: “a falta de palabras que lo representen, don Juan no puede dejar enteramente de serlo, es y no es el don Juan de siempre, herido por la misma ambivalencia que caracteriza a las palabras”.

Pero el signo tiene más valores sin duda. ¿Se ríen de sus rivales o su risa/carcajada expresa la del espectador que contempla el desafío de arrogancias hiperbólicas de ambos? Y esa risa del público que ellos interiorizan en el texto, ¿qué valor tiene? Tediato, en la Segunda de las *Noches lúgubres* de Cadalso, se dirige en su monólogo alucinado a Virtelio, el que hubiera podido llegar a ser amigo verdadero: “Hiciste bien en dejarme; también te hubiera herido *la mofa de los hombres*. Dejar a un amigo infeliz, conjurarte con la suerte contra un triste, aplaudir la inconstancia del mundo, imitar lo duro de las entrañas comunes, *acompañar con tu risa la risa universal*, que es eco de los llantos de un mísero”³⁵. La carcajada de don Juan, ¿no es acaso la forma concreta que vehiculiza el actor-personaje de esa *risa universal*? Pero la risa universal, la mofa de los hombres, es, según Tediato, “eco de los llantos de un mísero”, es decir, la forma en que la sociedad —vulgar, aburguesada, mediocre— refleja y juzga los dolores del alma superior, inocente y pura, del ser cuyos valores se sitúan muy por allá de los de esa sociedad. Es la incapacidad social para comprender la excepcionalidad del alma romántica. Risa, carcajada, sí, pero no la sola manifestación de lo divertido o gracioso, sino de una relación específica entre individuo y sociedad. Signo polisémico que contiene la chulería del personaje y la percepción social del mismo.

Todavía sonará otras veces esa carcajada de don Juan (1, II, v, vv. 1111-1116; p. 120; 1, II, viii, vv. 1207-1208; p. 124; 1, II, xii, vv. 1430-1433; p. 133). Estas risas le pertenecen exclusivamente: son expresión de lo que considera éxito de su táctica para vencer en el desafío. Pero la última carcajada no será ya suya. En efecto, don Luis contempla escondido el diálogo entre don Juan y don Gonzalo, en el que el héroe llega a arrodillarse ante el padre de doña Inés pidiéndole su mano y recibiendo a cambio el altivo menosprecio del comendador. Y entonces aparece don Luis “*soltando una carcajada de burla*” (1, IV, x, didascalía inicial; p. 174). Quizá sea ésta la carcajada más dolorosa y brutal de toda la obra, pues viene a concluir la escena nuclear de la misma. Pese a los insultos de don Gonzalo, don Juan intenta comunicarle la función epifánica y redentora de doña Inés, venida “para enderezar mis pasos / por el sendero del bien” (1, IV, ix, vv. 2498-2499; p. 172), por medio de su virtud y su candidez, superiores a la religión y a la represión: “Su amor me torna en otro hombre, / regenerando mi ser, / y ella puede hacer un ángel / de quien un demonio fue” (1, IV, ix, vv. 2508-2511; p. 172). El

³⁵ José de Cadalso, *Noches lúgubres*, ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Taurus, 1993, pp. 184-185. En la nota 6, p. 185, relaciona estas palabras de Tediato con las siguientes de Félix de Montemar en *El estudiante de Salamanca*: “¡Y él mismo, la befa del mundo temblando, / su pena en su pecho profunda escondió, / y dentro de su alma su llanto tragando / con falsa sonrisa su labio vistió!”.

satanismo de don Juan³⁶ puede borrarse por el amor redentor de doña Inés, una Eva edénica antes de comer el fruto prohibido, encarnación de la pura inocencia del no saber³⁷. O, como ha escrito Fernández Cifuentes, “Don Juan acaba de establecer un nuevo compromiso con el lenguaje que le hace apenas objeto de risa y de desprecio por parte de sus antiguos interlocutores masculinos”³⁸. El comendador sólo ve en don Juan “infame avilantez” (1, IV, ix, v. 2533; p. 173) y cobardía y, aun así, don Juan le lanza un último grito de socorro: “Míralo bien, don Gonzalo; / que vas a hacerme perder / con ella hasta la esperanza / de mi salvación tal vez” (1, IV, ix, vv. 2550-2553; p. 173). Pero el comendador, en un gesto de incompreensión e intolerancia, le responde: “¿Y qué tengo yo, don Juan, / con tu salvación que ver?” (1, IV, ix, vv. 2554-2555; p. 173)³⁹. La ceguera de la sociedad patriarcal —en la que el rey está ausente⁴⁰ y tan bien reflejada en la reacción de don Gonzalo— se manifiesta de modo simbólico todavía más brutal mediante esa

³⁶ Vid. C. Feal Deibe, *op. cit.*, p. 38. A diferencia del don Juan de Zamora, el de Zorrilla sí presenta todas las características de la figura satánica. Aurora Egido, art. cit., p. 37, sin embargo, subraya respecto a los adjetivos e imágenes diabólicas que “el grado de lexicalización de las mismas es altísimo”, lo mismo que las exclamaciones o invocaciones de carácter religioso. D. E. Schurknight, *op. cit.*, p. 24, afirma que “*Don Juan Tenorio* is not satanic, is not subversive and, in sum, is not Romantic”. Tales declaraciones contrastan con lo que afirma R. P. Sebold, art. cit., p. 60b: “el don Juan de Zorrilla es el Pecado personificado: se le llama ‘hijo de Satanás’, ‘aborto del abismo’ y ‘diablo en carne mortal’. ¿Hijo de Satanás, diablo encarnado? Se le compara así con el Anticristo”.

³⁷ “Mi doña Inés es la hija de Eva antes de salir del Paraíso”, había escrito Zorrilla (citado en C. Feal Deibe, *op. cit.*, p. 45). Este crítico, sin embargo, la relaciona también con la Virgen María, figura maternal e intermediaria entre el ser humano y Dios (p. 44), idea que ya apuntaba V. Llorens, *op. cit.*, p. 449, al decir que “lo que hizo Zorrilla fue proyectar indirectamente sobre el drama una creencia religiosa muy arraigada en España: la de la Virgen como amparo de pecadores y mediadora universal. Obsérvese que Inés carece de atributos femeninos que despierten la sensualidad erótica”.

³⁸ “Prólogo” cit., p. 51. V. Llorens, *op. cit.*, p. 447, había resumido así este momento: “don Juan se ha enamorado y está dispuesto a convertirse en un marido perfecto”; y, algo más adelante: “El amor destruye al don Juan tradicional y lo convierte en un buen burgués” (p. 448).

³⁹ C. Feal Deibe, *op. cit.*, p. 43, asegura que “la respuesta de don Gonzalo es lógica o, si se prefiere, teológicamente correcta [...] La teología, sin embargo, está reñida con la psicología [...] el comendador, con humana malevolencia, puede aceptar el papel de ejecutor de la cólera divina, mas no el de enviado de su misericordia”.

⁴⁰ L. Fernández Cifuentes, “Prólogo” cit., p. 35, comenta así la ausencia del monarca: “En este desplazamiento interviene sin duda un profundo cambio de *episteme*: la justicia divina ya no impone su orden al mundo a través del poder monárquico; de hecho, el orden no tiene ya un carácter institucional claro, como en los dramas de Tirso y de Zamora; es más bien el resultado de una decisión individual, se origina en la interioridad recién descubierta por cada ser humano, y no puede ser impuesto desde fuera por una autoridad más o menos legítima (‘rey por la gracia de Dios’)”.

carcajada de burla que suelta don Luis⁴¹. Pero, ¿de qué es la burla? De constatar que don Juan está rompiendo con una conducta, “de su miedo” (1, IV, x, v. 2566p. 174), es decir, de la ruptura del código “antisocial” (basado en el valor) que había seguido hasta ese momento y que no era sino una exageración sesgada del código dominante en la sociedad. Regresar a su antiguo código significa matarlos a ambos, pero también perder definitivamente a doña Inés.

Y vayamos a la escena que prepara el cierre de la obra o que la cierra. Me refiero a la cena final junto al túmulo del comendador o, más bien, a la muerte de don Juan. Tirso había planteado el cierre en tres momentos definidos: 1) don Juan y Catalinón conversan y el primero recuerda que debe ir a la cena con el comendador (vv. 2721-2770)⁴², 2) encuentro con don Gonzalo, muerte de don Juan y reflexión última de Catalinón (vv. 2771-2870); 3) reunión de los personajes principales con el rey y llegada de Catalinón para informarles del suceso final (vv. 2871-2968). Ciñéndonos al segundo momento, Tirso lo ha construido de modo que hay un diálogo serio entre don Juan y don Gonzalo, otro de carácter cómico entre el comendador y Catalinón (centrado sobre todo en la comida y la bebida), así como los apartes (o tal vez simples intervenciones no respondidas) del gracioso. Es, pues, fácil suponer que sólo las intervenciones de Catalinón tendrán una dimensión cómica, y así es.

Por su parte, Zamora ha seguido la misma división que Tirso en su obra, aunque extendiéndola: 73 versos para preparar el encuentro con el comendador; 175 para llegar a la muerte de don Juan; 68 para concluir la obra⁴³. En cuanto al

⁴¹ El resultado será la muerte de ambos o, en palabras de Fernández Cifuentes, “Prólogo” cit., p. 52: “Primero, don Juan elimina, con un gesto propio de su primitiva identidad, a los interlocutores masculinos que no comparten su nueva palabra [...] Segundo, don Juan establece su propio silencio, su propia retirada del diálogo”.

⁴² Todas las citas provienen de (Atribuida a) Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1991. Se indicará entre paréntesis el número de verso(s).

⁴³ J. Casaldueiro, *op. cit.*, p. 91, afirma que “no tienen motivación dramática ni las escenas de la estatua [...] ni el arrepentimiento de don Juan”, pero suponer que este último es sólo producto “de la nueva sensibilidad de la época en España” (*ibid.*) no da mayor fundamento a su opinión. P. Mérimée, *op. cit.*, p. 50, repite que “la raison du meurtre [del comendador], secondaire, n’a plus de rapport avec le fond du drame”. Don Juan mata a don Gonzalo en un acceso de ira porque le cierra el paso cuando persigue a Filiberto; y se burla de la estatua del mismo modo que lo hace casi todo, como si no tuviera importancia, como si fuera un juego que, una vez iniciado, debe llegar hasta el fin. María Jesús García Garrosa, art. cit., p. 64, afirma que don Juan “no tiene esa sed de vivir esta vida plenamente que tenía el héroe de Tirso; todo lo que hace carece de significación profunda”, y probablemente sea esa actitud *nonchalante* la más característica, junto a sus accesos de ira, del don Juan zamoriano.

momento central —cena y muerte— no se da en Zamora la misma separación de diálogos que en Tirso, ya que aquí los tres personajes parecen intervenir libremente. Pero ¿cómo se organiza la risa en este tramo final? Las intervenciones del criado tienen carácter costumbrista (“¿Que no adivines / que estando ya cayendo los maitines / será alguna comadre que va a un parto?” [432b], dice refiriéndose a un coche que ven pasar; o a los saludos entre don Juan y don Gonzalo comenta Camacho: “¡Lindos cumplimientos! ¿Va / que nos sacan chocolate?” [433a]), o aluden al miedo del criado ante los relámpagos y truenos⁴⁴ que enmarcan la escena y ante la eventualidad de cenar con don Gonzalo.

La salida de “*dos pajes de negro, con mascarillas de esqueletos, cada uno por su escotillón, con una silla, que acercan a la mesa*” (433b) da inicio a la cena. Si en Tirso todos los comentarios sobre la comida recaían en Catalinón, aquí Don Juan dialoga con Camacho, con comentarios jocosos por ambos lados. Don Gonzalo, al fin, le toma la mano a don Juan: “¡Ay, Jesús, que hace visajes / así que le tomó el pulso!” (434a), exclama Camacho. Pero, sobre todo, es que tras la muerte de su señor, el criado no deja de hacer comentarios cómicos (434a-b) que se prolongan hasta el final, explicando que su amo “fue esta noche a visitarle, / y para postre de cena, / hallándome yo delante, / le hizo sacar un platillo / de alcarrones mortales” (434c); para cerrar sus intervenciones así: “Yo me meto fraile, / que es lo mejor” (*ibid.*). En un contexto dramático-jocoso don Juan sabe mantener la postura del noble valiente que no quiere ceder al temor o, cuando menos, no quiere mostrarlo. Pero su arrepentimiento final viene a reforzar su humanización. Si la contricción final del héroe de Tirso es breve y desesperada, la del protagonista de Zamora es producto de un temor que, silenciado, estalla al fin⁴⁵.

⁴⁴ P. Mérimée, *op. cit.*, p. 57, sostiene que en la obra de Zamora “il est fait un usage abusif à la fin” de los truenos, pero no parece que sea particularmente exagerado en ese sentido. Tampoco lo es la escenografía, que se limita a la salida de los dos pajes y al hundimiento final del sepulcro con la desaparición por los escotillones de dichos pajes con las sillas.

⁴⁵ P. Mérimée, *op. cit.*, p. 54, ha suscitado el tema de la justicia del desenlace: “Ici la punition finale n’est pas le châtement logique, inéluctable d’une conduite obstinément rebelle aux lois humaines et divines, d’une tragique série de faux-serments où Dieu est résolument bafoué malgré les avertissements répétés et solennels qu’il fait dispenser au coupable”. En consecuencia, “Don Juan serait ainsi le héros d’une banale comedia de cape et d’épée, n’était son dévergondage, connu par ouï-dire, et la punition finale qui, sous cette forme, n’a d’autre raison d’être que la tradition” (*loc. cit.*). Con otro criterio, María J. García Garrosa, *art. cit.*, p. 53, constata que “se advierte a lo largo de toda la obra un profundo deseo de salvar al héroe, cueste lo que cueste, de perdonarle, humana y espiritualmente”. No creo, sin embargo, que “en esta obra empieza a destacarse el carácter demoníaco de don Juan” (*art. cit.*, p. 59), cosa que, de ser cierta, iría en contra del deseo de salvarlo. Aurora Egido, *art. cit.*, p. 36, escribe: “Él mismo se identifica con el diablo, y por tal lo toman; pero el contexto cómico reduce esas denominaciones a bravatas. Tan metafóricas, como la que Camacho, el

Y con un tono humorístico Camacho se acerca al final de unas peripecias antiheroicas y desmitificadoras, Filiberto tal vez se case con doña Ana (que ha dejado Sevilla con sus servidores) y Beatriz entrará en un convento, de modo que así tendrá “que estimarle / algo al hado” (434c).

Es en este tramo final en el que Zorrilla ha introducido mayores modificaciones, pues el desenlace ocupa la Segunda Parte, con tres actos, de los cuales el último extremadamente breve. En el primero sitúa la invitación al comendador; en el segundo, la cena en casa de don Juan y la invitación de don Gonzalo para que le pague la visita; en el tercero, el festín junto al sepulcro del comendador y la muerte (o las dos muertes) de don Juan⁴⁶. Merece la pena destacarse el intento de Zorrilla para explicar, por un lado, una muerte “normal” del protagonista; por el otro, la segunda muerte con el énfasis que pone en la vida transterrenal, particularmente con la presencia del espíritu o sombra de doña Inés. Y si bien en esta secuencia no parece jugar la risa ningún papel, de nuevo nos encontramos con la presencia de alguna carcajada. Ahora no serán ni don Luis (muerto ya) ni don Juan (desquiciado, confuso, escindido entre “un diálogo que en apariencia prolonga la tradición del Don Juan y un monólogo que la interrumpe o la modifica”⁴⁷) quienes la suelten. Esa función le queda reservada al capitán Centellas. En efecto, cuando encuentran al Tenorio en el cementerio, visitando el panteón de su familia, éste se halla en un estado de alucinación febril, y los confunde con sombras; le tiembla el brazo y tiene la faz descolorida. A las preguntas de sus amigos, intenta justificarse (2, I, vi, vv. 3146-3153; p. 197). En ese momento reacciona Centellas: “¡Ja!, ¡ja!, ¡ja! ¿Os arredra, / don Juan, como a los villanos, / el temor de los difuntos?” (2, I, vi, vv. 3153-3155; p. 197).

En el acto II de la Segunda Parte vuelve a resonar la carcajada del capitán Centellas. A la mesa con sus invitados, don Juan hace que le pongan vino al comendador. Centellas comenta: “¿aun en eso piensa / vuestra locura?” (2, II, i, vv. 3283-3284; p. 203). “¡Sí, a fe! / Que si él no puede venir, / de mí no podréis decir /

gracioso, le ofrece de ángel de la guardia”. P. Ruiz Pérez, art. cit., pp. 58-60, se ha basado en el presunto demonismo de don Juan para explicar por qué tanto la justicia individual como la social son impotentes frente a él. La aplicación de las ideas de Wardropper sobre *El burlador* de Tirso al don Juan de Zamora no resulta automáticamente válidas. Para G. Mancini, art. cit., p. 265, “al contraponerse a la razón [don Juan] es sencillamente un insensato. Su condenación no ética, sino racional, esta vez le destruye por completo”.

⁴⁶ “La existencia de dos finales que se superponen para crear una *clausura* plural e indecisa es coherente con la trayectoria de las palabras que conducen a ese final y con la figura última, dividida, del mismo héroe. Los dos finales corresponden a los dos ámbitos verbales en que se reparte el nuevo don Juan: el del diálogo y el del monólogo” (L. Fernández Cifuentes, “Prólogo” cit., p. 55).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 52.

que en ausencia no le honré” (2, II, i, vv. 3284-3287; p. 203), responde don Juan. En ese momento estalla otra carcajada de Centellas: “¡Ja, ja, ja! Señor Tenorio, / creo que vuestra cabeza / va menguando en fortaleza” (2, II, i, vv. 3288-3290; p. 203). Pero don Juan se justifica a fe de su hidalguía. Incrédulos, siguen su convite. Llega la estatua —invisible para los otros invitados— y, tras emplazar a don Juan, se marcha. Éste cree que todo ha sido un montaje de sus amigos: “Caballeros, claros vamos. / Yo os he traído a mi casa, / y temo que a ella al venir / con artificio apostado / habéis sin duda pensado / a costa mía reír; / mas basta ya de ficción / y concludid de una vez” (2, II, v, vv. 3526-3532; pp. 212-213). Don Juan quiere encontrar una razón plausible para lo sucedido, pues “no hay quien me burle a mí” (2, II, v, v. 3550; p. 213); pero Centellas se rebota: “sabed que sospecho / que vos la burla habéis hecho / de nosotros” (2, II, v, vv. 3552-3554; p. 213). Las palabras se engarzan; se llega a los mentís y al inmediato desafío⁴⁸. En esta fase de la obra don Juan se encuentra en un estado de semialucinación, confuso entre su percepción de la realidad y las presencias fantasmagóricas que lo cercan en el cementerio. Su mente y su espíritu se preparan paulatinamente para la “misericordia de Dios y apoteosis de amor” con que se cerrará la pieza⁴⁹. Y las carcajadas del capitán Centellas vienen a representar, de nuevo, la mofa de los hombres, la risa universal de la sociedad, en este caso dirigida hacia esa nueva sensibilidad del héroe —antes firme en su ateísmo—, una sensibilidad termolábil ante lo escatológico, lo misterioso e inescrutable que oculta los designios divinos. El ser humano vulgar no puede comprender la excepcionalidad del espíritu romántico, abierto a experiencias nuevas y trascendentes. De ahí que Centellas relacione las visiones de don Juan con el temor de los villanos a los muertos o con la locura. Pero nada más lejos de lo vivido por don Juan. Locura tal vez sí, pero sólo a los ojos de quienes tienen el espíritu cerrado a posibilidades extraordinarias

⁴⁸ L. Fernández Cifuentes, “Prólogo” cit., p. 56, ha establecido una convincente relación entre este momento de la acción y el que subrayaba la carcajada de don Luis: “Es el mismo debate, el mismo diálogo imposible que había enfrentado a don Juan con don Luis y don Gonzalo. Se diría que la venganza del comendador es hacer las palabras de don Juan definitivamente insostenibles, y provocar así la causa inmediata de su muerte [...] Con ‘esa palabra’ —¡Mentís!’— se alude entonces a la cuestión que ha determinado el curso de su vida: ¿miente o no miente don Juan?”.

⁴⁹ Si bien la misericordia de Dios parece apuntarse en Zamora, cuando hace que don Juan exclame: “¡Dios mío, haced, pues la vida / perdí, que el alma se salve!”, a lo que responde don Gonzalo: “¡Dichoso tú, si aprovechas / la eternidad de un instante! —¡Piedad, Señor! Si hasta ahora, / huyendo de tus piedades, / mi malicia me ha perdido, / tu clemencia me restaure!” (434a), la apoteosis de amor, ausente en Tirso y en Zamora, se sugiere en Molière, donde Done Elvire le dice a don Juan: “C’est ce parfait et pur amour qui me conduit ici pour votre bien, pour vous faire part d’un avis du Ciel, et tâcher de vous retirer du précipice où vous courez [...] Je vous ai aimé avec une tendresse extrême, rien au monde ne m’a été si cher que vous [...] Sauvez-vous, je vous prie, ou pour l’amour de vous, ou pour l’amour de moi” (IV, vii, pp. 87-88).

y desconocidas. Por fin, don Juan está dispuesto a defender su percepción frente a la burla. Y en el duelo muere, abriendo así la oportunidad de que el espíritu del comendador intente castigar, pero el de doña Inés logre salvar el de don Juan.

El último acto de la Segunda Parte contempla el festín que le ofrece el comendador y su obstinación incrédula en la posibilidad de salvación. Dramáticamente, antes de que caiga el último grano de arena del reloj de su vida, se arrepiente y solicita la clemencia divina. El comendador se la niega, pero la mano de Inés y su intercesión permitirán a don Juan salvarse en el purgatorio de una previsible condena al infierno⁵⁰. Aquí, obviamente, no hay nada risible ni cómico. Pero uno se siente tentado a considerar que, contra la voluntad de Zorrilla, todo el dramatismo y toda la trascendencia del cierre de *Don Juan Tenorio* se ven socavados por una escenografía efectista y desmesurada que podría convertir la emoción provocada por el atisbo de tragedia que se vuelve redención optimista en una sonrisa encubierta, risa franca o carcajada sonora⁵¹.

⁵⁰ C. Feal Deibe, *op. cit.*, p. 46, escribe: "El duelo por el alma de don Juan se entabla entre Inés y el comendador, y es ella la que triunfa. O sea, aunque en la muerte, triunfa el amor. Inés, de este modo, corresponde a la liberación por don Juan de sus instintos, reprimidos por el padre al encerrarla en un claustro del que sólo podría salir para casarse con un hombre elegido por él, no elegido libremente por ella. A la liberación (si bien parcial) de Inés por don Juan sigue entonces la de él por ella [...] Con todo, el amor no subvierte el orden patriarcal, aunque se encare con él.

Al final de la obra, la oposición de don Gonzalo no es justificable, ya que su ley ha sido acatada por el réprobo".

⁵¹ Escribe L. Fernández Cifuentes, "Prólogo" cit., p. 23: "El momento culminante del *Tenorio* pudo así provocar unas risas inoportunas: 'La gloria que aparece al morir don Juan Tenorio, y en donde se ve su alma y la de doña Inés en forma de dos llamas de candil, haría soltar la carcajada al público del teatro francés de Argel' (*El Laberinto*, 16 de abril de 1844)". La relación con los efectos escénicos y la comedia de magia ha sido estudiada por David T. Gies, "*Don Juan Tenorio* y la tradición de la comedia de magia", *Hispanic Review*, 58 (1990), pp. 1-17, aunque ya T. Mitchell, *op. cit.*, p. 187, había escrito: "Zorrilla recreates the major archetypes of popular religion in Spain, relates them to the characters in a psychologically valid way (valid for Spain and perhaps the Mediterranean in general), and deploys an abreactive apparatus analogous to that of other popular representations, such as Holy Week processions, that feature a mise-en-scène of parricide guilt, virginal/maternal anxiety, and eventual forgiveness and regeneration".