

Don Juan Tenorio: de la fagocitación a la redención

Don Juan Tenorio: From Phagocytation to Redemption

José Sarzi Amade

University of Tennessee-Knoxville (UTK)
Knoxville | TN | US
jsarzi@vols.utk.edu
<http://orcid.org/0000-0002-5681-704X>

Resumen: Este estudio parte de la premisa que *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla es una obra teatral que, por medio del retrato del protagonista y de su redentora, analiza los motivos que hacen de la sexualidad y de la guerra modos de dominio y al mismo tiempo de redención. Este artículo estudiará cómo la extravagancia de don Juan y la alegoría de su desenfreno por medio del carnaval llegan a tener connotaciones de rito sagrado y de fantasía mística que se complementan con la función transformadora/redentora que se asigna a doña Inés. Conjuntamente, se estudia cómo el motivo del amor verdadero es presentado como una fuerza del universo y esperanza de eternidad.

Palabras clave: Don Juan; Doña Inés; José Zorrilla; redención; carnaval.

Abstract: This research is based on the premise that *Don Juan Tenorio* by José Zorrilla is a theatre play that, through the portrait of the protagonist and his redeemer, analyzes the motifs that make sexuality and war methods of domination and redemption. This article will study how Don Juan's extravagancy and the allegory of his wantonness through the excesses of the carnival have connotations of sacred ritual and mystical fantasy that are complementary to Doña Inés's transformative/redemptive function. In addition, the article studies how the motif of true love is represented as a universal force and a hope for eternity.

Keywords: Don Juan; Doña Inés; José Zorrilla; redemption; carnival.

Yo tengo el orgullo de ser el creador de doña Inés y pena por no haber sabido crear a don Juan. El pueblo aplaude a este y le ríe sus gracias, como su familia aplaudiría las de un calavera¹ mal criado; pero aplaude a doña Inés, porque ve tras ella un destello de la doble luz que Dios ha encendido en el alma del poeta: la inteligencia y la fe. Don Juan desatina siempre; doña Inés encauza siempre las escenas que él desborda

(Zorrilla *apud* Peña, 2000, p. 272).

¹ Aquí calavera parece ser usado en el sentido de hombre libertino.



La cita inicial forma parte de las palabras que Zorrilla utilizó para definir a los personajes de doña Inés y don Juan que protagonizan su *Don Juan Tenorio*. En ellas define a la enamorada novicia como el personaje que encauza al mujeriego sevillano. Tomando en cuenta este comentario del propio autor, en este ensayo aspiro analizar principalmente la lógica bélico-amorosa de don Juan y la función de redentora de doña Inés. Para realizar mi análisis me detendré inicialmente en el estudio de la personalidad de don Juan y de su concepción de la vida, la sexualidad y la guerra. Posteriormente trataré de interpretar el papel del camuflaje y la transformación. Finalmente aludiré a la redención/salvación que el personaje recibe *in extremis* y al papel de *redemptrix* de doña Inés.

1 Un personaje que fagocita a los demás

Don Juan es uno de los personajes de las letras españolas que ha logrado integrar tanto el canon clásico como la tradición popular.² Más allá del ambiente y de los elementos que constituyen su éxito y de las obras que lo retratan, es incuestionable que – como ya dijo Ortega y Gasset (2006) – este mítico sevillano despierta o la fascinación o la repulsión en sus lectores, pero nunca inspira la indiferencia.³ En *Amor y Occidente* (1945), Denis de Rougemont afirma que Don Juan es la antítesis de Tristán (que ama y es amado), mientras que el personaje español no ama, sino que se hace amar. Según estas tipologías literarias del amor, llevadas al extremo en términos interpretativos, un amor correspondido conduce a la muerte de ambos (Tristán e Isolda), mientras que un amor no correspondido conduce a la muerte de uno u otro (como en el caso de Inés) (Rougemont, p. 202). Para Albert Camus (1951, p. 98-103), don Juan es prisionero de su placer insatisfecho, por el que siempre debe renovar el acto. En sí mismo, es la quintaesencia del absurdo, como Sísifo, condenado a seguir rodando su enorme piedra, incapaz de elevarla hasta la cima de la montaña.

Admirado, envidiado y temido, este mujeriego posee un temperamento que fagocita a quienes lo circundan. Trátese de sus conquistas amorosas, de sus rivales, de sus sirvientes o de sus propios parientes, todos los personajes son – de un modo u otro – empañados y manipulados por este seductor sevillano. Esto se puede observar, por ejemplo, en su relación con don Luis, cuyo matiz antagonístico sirve para acentuar la figura del protagonista. A pesar de que entre ambos individuos existen varios paralelismos, don Luis termina convirtiéndose en la víctima usurpada por el poco virtuoso y muy afortunado don Juan: “Me habéis maniatado,/y habéis la casa asaltado/usurpándome mi puesto;/y pues el mío tomasteis/para triunfar de doña Ana,/no sois vos, don Juan, quien gana,/porque por otro jugasteis” (Zorrilla, 2000, p. 195,

² Personas sin instrucción, que ni siquiera han leído las obras que inmortalizan a este personaje, suelen afirmar que un seductor o un mujeriego es un “don Juan”. Este sevillano es la encarnación por antonomasia del seductor en serie. Su personaje está a la base del sustantivo “donjuanismo” usado tanto en la lengua común como en el ámbito psicológico para indicar un individuo que necesita nutrir su fama de conquistador.

³ Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo* dice hay que recuperar a don Juan, es lo más grande que ha dado la literatura Española al mundo. Para José Antonio Marina, este personaje tiene los elementos necesarios para convertirse en un *best seller*: su historia se desarrolla en un ambiente aristocrático, posee elementos que aluden a la sexualidad, tiene intriga y un poco de religioso (2023, II-IV). El don Juan de Zorrilla dio lugar a numerosas adaptaciones, apropiaciones y reescrituras a lo largo del siglo XIX. Por citar sólo algunas: *Don Juan Trapisonda o el demonio en una casa* (1850); *Don Juan Notorio* (1874); *Doña Juana Tenorio* (1875); *Don Mateo Tenorio* (1895); *Las mocedades de don Juan Tenorio* (1877); *Tenorio en Nápoles* (1900) etc. (para más información: Bersett, 2003).

v. 2361-2367),⁴ quien no solo le mancha su honor, sino que también le quita la vida “Tarde tu fe ciega/acude al cielo, Mejía,/y no fue por culpa mía;/pero la justicia llega,/y a fe de ver quién soy” (p. 204, v. 2612-2616). También se percibe en su relación con don Gonzalo, padre de Inés, a quien mancilla en el honor de su familia. Similarmente, se observa en la tensa relación que tiene con su propio padre, don Diego. Tanto don Gonzalo como don Diego parecen representar la tradición burlada por el protagonista. Su irreverencia hacia ellos sugiere una actitud insolente frente a los poderes establecidos. Sus diálogos con ambos individuos se presentan como peroratas conflictivas y agonísticas “Me hacéis reír, don Gonzalo;/pues venirme a provocar,/es como ir a amenazar/a un león con un mal palo” (p. 126, v. 740-743). ¿Ese es el valor, Tenorio,/de que blasonas?/ ¿Con viejos y con doncellas/las muestras...? Y ¿para qué? (p. 199, v. 2466-2471). Don Gonzalo y don Diego son totalmente opuestos al burlador sevillano. Se contraponen a sus prácticas libertinas y a su falta de escrúpulos. Estos dos personajes representan una ideología y un comportamiento diferente al suyo, basado en el respeto de la moral, el derecho y la religión como pilares normativos, mientras que don Juan se apoya en su concepción libertina de la libertad y en su extraordinaria suerte para controlar y regular la conducta humana.

2 Erotismo agonístico y transgresión como *modus vivendi*

Es importante enfatizar que para don Juan el amor y la guerra siguen el mismo mecanismo.⁵ Su eros contiene en sí una lógica bélica que consiste en la apropiación/dominio del otro. Es un erotismo agonístico que se manifiesta abiertamente a través de varios motivos: la apuesta, el engaño, el soborno, la transgresión.

La apuesta que don Juan hace con don Luis recuerda a los envites libertinos ya presentes en varios textos del setecientos y ochocientos: “Pues yo os complaceré/doblemente, porque os digo/que a la novicia uniré/la dama de algún amigo/que para casarse esté” (p. 123, v. 671-675).⁶ Su deseo de ganar significa reivindicar su propia independencia en relación con la moral común. De hecho, la dama del amigo será, como sabemos, precisamente aquella que debía casarse con el otro apostador “mañana pienso quitaros/a doña Ana Pantoja” (p. 124, v. 694-695). Es evidente que detrás de su agonismo hay una motivación egocéntrica. Para él las relaciones sentimentales son una carrera, un concurso, una competición. Sus conquistas materializan sus deseos de ser admirado. Don Juan no parece ser un individuo que verdaderamente encuentra placer en el encuentro amoroso, pues sus relaciones afectivas constituyen simplemente su máxima representación de un defecto egoico de su personalidad. Él es una suerte de mercenario sentimental. Su ambición desmedida en demostrarse capaz de conquistar lo convierte no solo en una persona oportunista, sino que demuestra una suerte de automatismo sentimental.

Don Juan ve en la sexualidad un modo de dominio, por ello su comportamiento es escandaloso, elegante y, al mismo tiempo, sombrío. Su personalidad no está privada de con-

⁴ A lo largo del presente texto, se hace referencia a esta edición.

⁵ “Aquí está don Juan Tenorio,/y no hay hombre para él./Desde la princesa altiva/a la que pesca en ruina barca,/no hay hembra a quien no suscriba;/y a cualquier empresa abarca,/si en oro o valor estriba./Búsquenle los reñidores;/cérquenle los jugadores;/quien se precie que le ataje,/a ver si hay quien le aventaje/en juego, en lid o en amores” (p. 116, v. 484-495).

⁶ Basta pensar a *I Promessi sposi* de Manzoni, donde don Rodrigo apuesta con su primo Attilio conquistar a Lucía y al *Forførerens dagbok* (*Diario de un seductor*) de Kierkegaard, en la cual el protagonista hace una apuesta consigo mismo para seducir a una joven inocente y bella.

tradiciones. Sus contrasentidos se reflejan en el retrato que Ciutti proporciona del personaje: cuando lo describe afirma que es rico que varea en plata, es franco como un estudiante, noble como un infante y bravo como un pirata (p. 95, v. 26-33). La fusión noble como un infante – bravo como un pirata parece sugerir que Zorrilla construye su personaje congregando dos opuestos desde la perspectiva sociocultural española: el noble por derecho de sangre y la concepción del pirata como *communis hostis omnium*. Esta fusión zorrillana hace que en su protagonista fluyan abiertamente la afectación propia de la vida cortesana, la osadía aventurera, el sacrilegio y posibilidad de redención a pesar de que “parece que le asegura/Satanás en cuanto intenta” (p. 140, v. 1042-1043). Es precisamente la salvación *in extremis* que hace que varias personas establezcan comparaciones entre las dos versiones más conocidas del mito del seductor sevillano. Es decir, la aurisecular de Tirso y la romántica de Zorrilla.

3 ¿Condenar o redimir al mujeriego burlador?

Elizabeth Teresa Howe juzga que es importante la diferencia entre los finales de las antes mencionadas obras, pues piensa que *El burlador de Sevilla* está marcado por la condenación, mientras que en la versión romántica doña Inés lo toma en sus manos y lo conduce a la salvación, entrelazando la obra teatral con las cuestiones doctrinales del catolicismo (Howe, 2001, p. 212-219). Con interés similar sobre las implicaciones teológicas de la obra, Guido Mazzeo juzga que la salvación de don Juan a través del amor redentor de doña Inés es cuestionable desde un punto de vista teológico. El estudioso sostiene que Zorrilla recurre al estatus de doña Inés en la eternidad, desde la cual se ofrece a Don Juan la oportunidad de elegir entre la salvación o la perdición (Mazzeo, 1964, p. 151-155). Por consiguiente, Zorrilla deja de lado el marco sobre el cual un creyente puede salvarse, es decir, mediante el perdón de los pecados por parte de Dios únicamente por medio de un confesor. En cambio, hace que Inés actúe en calidad de confesora que asume la defensa de un alma obviamente perdida (Mazzeo, 1964). Doña Inés, conjuntamente, se verá obligada a pasar un tiempo en el purgatorio, además del tiempo que ya pasó en el mármol mortuario como parte del trato que hizo con Dios (Mazzeo, 1964).

Tomando en cuenta esta redención, me parece importante antes de aludir a la función del personaje de doña Inés propiamente dicho, mencionar la importancia que el engaño, el soborno, la transgresión y el amor tienen como bases de la fortuna de don Juan.

3.1 Una fortuna basada en la concepción de que en el amor y en la guerra vale todo...

Con respecto a su fortuna, al inicio de la obra parece ser que su buena suerte se debe a la complicidad de sus secuaces. Entre estos, un papel relevante lo tienen las alcahuetas. Ellas son representadas en esta obra por medio de los personajes de Lucía y Brígida, quienes evidentemente presentan ecos de la Trotaconventos, de la Celestina y de todas aquellas enflautadoras que constituyen una amenaza para la sociedad en general y para las mujeres en particular. Si bien en Zorrilla no hay la concepción misógina de que todas las mujeres son prostitutas

en potencia,⁷ sí hay el deseo de poner en evidencia ciertas figuras femeninas que, debido a la búsqueda de un provecho económico, colaboran con individuos corruptos y poderosos para poner en riesgo el decoro de las mujeres y el orden social. Esto se comprueba en las relaciones “comerciales” que don Juan establece con las domésticas de Ana e Inés.

Lucía, la sirvienta de Ana, termina abriendo la puerta del castillo después de ser comprada por “Ese bolsillo” de don Juan (p. 156, v. 1391) que le ofrece “más de cien doblas” (p. 156, v. 1395). Es decir, el soborno se convierte en el “caballo de Troya” que permite que don Juan pueda sobrepasar los límites de la seguridad reputacional de sus víctimas amorosas.⁸ Esta sirvienta-alcahueta, que tiene la particularidad de no ser presentada como la confidente de la doncella en peligro,⁹ no muestra ninguna preocupación por el honor de su ama. Lucía se da por satisfecha al recibir su dádiva, pues no solo nunca pasa por su mente rechazar el dinero, sino que concibe este tipo de corrupción como algo natural o normal. En cuanto a Brígida, sierva de doña Inés, esta también ayuda a que don Juan pueda sobrepasar los límites después de que el seductor le asegura que “Y si acierto/ a robar tan gran tesoro,/ te he de hacer pesar en oro” (p. 153, v. 1342-1344).

Brígida es ciertamente el personaje más importante de las dos alcahuetas, pues es quien utiliza trucos psicológicos – a la manera de la Celestina – para embaucar a la casta Inés “Le hablé del amor, del mundo,/ de la corte y los placeres” (p. 151, v. 1287-1288). Es quien la hará huir del convento, espacio de encierro y protección que servía para custodiar su castidad. Brígida tiene la función de despertar a doña Inés – por medio de sus alusiones a don Juan y a la vida más allá del convento – a la sensualidad. En ese sentido podría decirse que la sierva cumple un papel específico: cataliza la tentación/los deseos en Inés para burlar los controles de la abadesa. De hecho, un detalle importante en el texto radica en el hecho de que Inés parece confiar mucho más en la alcahueta que en la prelada. Brígida se convierte en un estorbo para que la priora cumpla su papel de guía de la novicia, de consejera o madre espiritual. Con su astucia y su persuasión, esta alcahueta logra que su ama falte a los principios de obediencia, docilidad y humildad, infringiendo las ordenanzas y constituciones del convento. Brígida pone a prueba la vocación de Inés, la induce a cometer lo que desde el punto de vista conventual se pueden considerar culpas leves (cerrar la puerta del dormitorio), culpas mayores (leer la carta de don Juan que podría ser considerada como lectura que va contra el desarrollo espiritual de la novicia) y una culpa gravísima que escandaliza a la abadesa porque quebranta los preceptos del convento y constituye una falta incorregible porque hace que se violen las reglas de clausura del convento: fugarse con don Juan. Lógicamente todos estos deslices ocurren por medio del artificio causado por la complicidad entre Brígida y don Juan, la falta de malicia de la superiora y la atracción que se despierta en la novicia “si esto es amar, sí, le amo:/pero yo sé que me infamo/con esa pasión también (p. 185, v. 2119-2121).

⁷ Aunque sí pone en la boca de don Luis la afirmación: “Tú dirás lo que quisieres,/ mas yo fío en las mujeres/ mucho menos que en don Juan” (p. 138, v. 985-987).

⁸ En *Don Juan Tenorio*, los muros parecen representar el sistema de defensa femenino para resistir a las amenazas de este seductor. Son, en otras palabras, la defensa a la guerra amorosa y a la búsqueda de expansión amorosa del protagonista.

⁹ Me refiero a que, en la tradición literaria, la alcahueta suele ser la confidente de la dama cuyo honor será mancillado. Celestina y Lucrecia, por ejemplo, se convierten en confidentes de Melibea. Brígida es confidente de Inés. Lo que me hace pensar que Lucía no es la confidente de Ana es que no se muestra o alude a ningún diálogo significativo entre ellas.

El engaño y el soborno son parte de los elementos que hacen ostensible que don Juan tiene una única norma en su vida: transgredir. Infringir las leyes y las normas de conducta es lo que lo conduce a denigrar a las mujeres. Para este sevillano, la cuestión amorosa constituye el foco de sus desafueros. Su “arte de seducción” o “protocolo amatorio” es la particularidad que le otorga la facultad dramática de interactuar con los otros personajes. En efecto, el don Juan de Zorrilla es un personaje logrado porque combina cinco elementos dramáticamente importantes: la burla, la guerra, el erotismo, el amor y la religión.¹⁰ Es alguien que indudablemente está convencido que en el amor y en la guerra todo está permitido. Sabe que para vencer en ambos casos hay que saber arriesgar y saber disimularse, hay que jugar sucio si es preciso y no hay que preocuparse demasiado por las víctimas que se deja en el campo de batalla. Esto se percibe desde el acto primero, pues la primera vez que aparece en escena lo hace con un antifaz, símbolo del ocultamiento, de artificio visual y de camuflaje. Este artefacto le permite transmitir información confusa/falsa, le consiente fingir para alcanzar sus propósitos “Las fiestas de carnaval,/al hombre más principal/permiten, sin deshonor/de su linaje, servirse/de un antifaz, y bajo él,/¿quién sabe, hasta descubrirse,/de qué carne es el pastel? (p. 102, v. 164-169).

3.2 Camuflaje, transformación y redención

El antifaz, en efecto, parece representar – en esta obra – una reflexión sobre el significado simbólico de disfrazarse o de mudarse para dejar de ser uno mismo y convertirse en otro/suplantar a otro y, finalmente, parece sugerir una transformación. Esta última podría relacionarse indirectamente con la redención que marca el final de la obra, en la cual la muerte no es un castigo para el sevillano, sino un momento que regocija su alma y le permite la salvación gracias al perdón de su personalizado Dios clemente: “¡Clemente Dios, gloria a Ti!/ Mañana a los sevillanos/aterrará el creer que a manos/de mis víctimas caí/Mas es justo: quedé aquí/al universo notorio/que, pues me abre el purgatorio/un punto de penitencia,/en el Dios de la clemencia/el Dios de *don Juan Tenorio*” (p. 255, v. 3807-3818) y al amor de doña Inés, representado por la imagen en la cual don Juan cae a sus pies y de sus bocas – a manera de llamas brillantes – salen sus almas y se pierden en el espacio al son de la música. Así, se podría decir que la obra se abre con el antifaz del camuflaje y termina con la transformación/redención del protagonista por un amor que, *in extremis*, lo salva, lo hace crecer, lo expansiona y le abre nuevos espacios. El texto termina – desde mi perspectiva – mostrando la dinámica del amor verdadero como fuerza del universo, como energía, luz y esperanza de eternidad.

En el *Tenorio* asistimos a un caso de salvación por contrición perfecta. Don Juan detesta y se duele de sus pecados e invoca al Dios de la clemencia. En este acto arrepentimiento necesariamente *personal*, ¿qué intervención tiene doña Inés? Para la teología su participación en la salvación del pecador es un caso concreto de la comunión de los santos. Según su sombra ella movida por amor ofreció a Dios alma en precio del alma impura

¹⁰ Por ejemplo, cuando el sevillano explica las razones que lo llevaron a Italia, afirma que este era un lugar digno para sus hazañas, pues es la tierra del amor y de la guerra, el lugar del juego, las pendencias y los amoríos “Como gustéis, igual es,/que nunca me hago esperar./Pues, señor, yo desde aquí,/buscando mayor espacio/para mis hazañas, di/sobre Italia, porque allí/tiene el placer un palacio./De la guerra y del amor/antigua y clásica tierra,/y en ella el Emperador,/con ella y con Francia en guerra,/díjeme: «¿Dónde mejor?/Donde hay soldados hay juego,/hay pendencias y amoríos»./Di, pues, sobre Italia luego,/buscando a sangre y a fuego/amores y desafíos” (p. 115, v. 438-452).

de don Juan. Y ya conocemos la disposición divina ante tal fidelidad a un amor “satánico”. Tras una espera de cinco años en el purgatorio de su tumba, llega don Juan arrasado por un amor dolorido a verter lágrimas amargas sobre su sepultura (Zorrilla *apud* Peña, 2001, p. 50-51).

Sin prestar demasiada atención al antifaz y al amor redentor, pero centrándose en la eficacia simbólica y estructural del *Don Juan Tenorio*, Alfred Rodríguez y Deanna Cornejo-Patterson (1988) juzgan que es relevante el hecho de que la primera parte de la obra se desarrolla en la noche culminante del Carnaval¹¹ y, al mismo tiempo, sugieren que a la segunda – a pesar de que no se lo menciona abiertamente – concluye en la madrugada de San Juan, durante la cual se asiste a la revolucionaria salvación del protagonista, purificado por el amor de Inés.¹² Según los estudiosos, aunque el dramaturgo no lo indique expresamente, Zorrilla tenía más que razón para suponer que su público con los datos que ofrecía su texto daría también en esa fijación festiva. Ellos juzgan que se puede asegurar que la ubicación sanjuanera no queda explícitamente señalada (en acotación, se entiende) precisamente por evitar que su público acertara ya, al comienzo mismo de la segunda parte, adonde iba a conducir su *Don Juan Tenorio*. Es decir, a la finalidad y el efecto purificador de toda la segunda parte (Rodríguez; Cornejo-Patterson, 1988, p. 47-54).

Coincidiendo con los estudiosos, considero relevante el hecho de que la obra inicia y termina con celebraciones que están relacionadas con el mundo cristiano, pero cuyos orígenes remontan a épocas mucho más remotas, cuando la religión dominante era la pagana, pues podría sugerir que la ambigüedad que Ciutti señala al inicio, no se debe a la extraña combinación noble-pirata, sino a las antitéticas influencias de Dionisio (símbolo del carnaval) y de Jano (cuya figura es uno de los sustratos precristianos que subyacen en la fiesta de San Juan). El primero estaría relacionado con sus excesos. El segundo se podría relacionar con la transición y transformación del protagonista.¹³ También juzgo importante resaltar que la obra hace un salto temporal importante, pues en ella no se alude directamente a la cuaresma, tiempo marcado por las privaciones, penitencias y arrepentimientos, pasando casi abruptamente del exceso a la redención.

Sin embargo, podría decirse que por medio del monólogo de la escena III de la segunda parte podemos notar que en el protagonista comienza a desarrollarse una contrición, una primera señal de cambio que podría considerarse como el primer indicio de una posible salvación: “¡Cuántas, al mismo fulgor/de esa luna transparente,/arranqué a algún inocente/la existencia o el honor!/Sí, después de tantos años/cuyos recuerdos me espantan,/siento que en mí se levantan/pensamientos en mí extraños” (p. 218, v. 2912-2919), aunque no puede decirse que haya un periodo de arrepentimiento propiamente dicho o de temor al castigo, sí se observa en don Juan una suerte de auto-aborrecimiento. Este también se percibe claramente en su

¹¹ Así, la obra iniciaría en base a las licencias carnalescas, relacionadas con el exceso en lo que respecta a los apetitos, incluyendo el desenfreno sexual.

¹² En este sentido, mucho de lo que sirve para darle relieve excepcional a la vitalidad sexual del don Juan zorriillesco queda reforzadamente recogido del ambiente carnalesco en general y de los tradicionales elementos de su contenido simbólico: la anonimidad descarada del enmascaramiento y el efecto perturbador del disfraz engañoso (Bakhtine, 1982, p. 39-41); el provocativo contexto de apuestas y juego (p. 236-38); y el desvergonzado diabolismo que respira, de sí, el relajado ethos de la festividad. El relajo de restricciones ético-sociales que está en la esencia misma de lo carnalesco refuerza idóneamente la presentación del don Juan.

¹³ Es interesante que Jano generalmente es representado por imágenes con dos cabezas que apuntan a direcciones opuestas, lo que podría relacionarse con las varias facetas de don Juan que señala el personaje de Ciutti, su siervo.

diálogo con la estatua de don Gonzalo, en el cual, cuando la efigie lo quiere inducir al arrepentimiento, este responde: “¡Imposible! ¡En un momento/borrar treinta años malditos/de crímenes y delitos! (p. 251, v. 3704-3706). Sin embargo, lo interesante de *Don Juan Tenorio* es que el auto-aborrecimiento no conduce a la tragedia (como sucede, por ejemplo, con Edipo). Don Juan no posee un autodesprecio destructivo, tal vez por ello – y por la ayuda de doña Inés – logra la salvación, aun dudosa.

Sea como sea, el hecho de que la obra pasa del exceso a la redención dando lacónicas señales de arrepentimiento me hace pensar en la relevancia de que inicie relacionando al protagonista con un evento que resale a las saturnales de la antigua Roma o las fiestas dionisiacas del periodo clásico griego, en las cuales era posible soltarse, liberarse de obligaciones y compromisos y escarnecer a los demás. Un período asociado al dicho *semel in anno licet insanire*, es decir “una vez al año está permitido volverse loco”. Don Juan, en efecto, actúa de manera poco sensata y también hace entrar en su círculo de insensatez a quienes le rodean. Don Juan usa su máscara, su antifaz, adopta al máximo su papel social de seductor, pero también podría decirse que decide otorgar papeles a otros personajes.¹⁴ Por ejemplo, podría afirmarse que otorga a don Luis el papel del cornudo, aunque este engaño es relativo, pues – tal como afirma don Luis – la traición se debe a una usurpación ejecutada por el burlador sevillano. Además de poner en duda el papel de engañado de don Luis, el hecho de que *Don Juan Tenorio* inicia en carnaval podría significar que el protagonista no es verdaderamente un seductor, sino que adopta esta postura para disfrazarse de lo que no es. En ese sentido, el reproche de Luis, en el cual le dice que no ha ganado porque “por otro jugasteis” (p. 195, v. 2361-2367), no significaría solamente que le ha usurpado su lugar en el lecho de Ana, sino que también podría considerarse una acusación directa al protagonista de estar trastocando su propia realidad, de estar jugando a lo que no es. Más allá de divagar sobre la sexualidad de don Juan, creo que lo importante del hecho de que la obra comienza en carnaval se debe a que el estado anímico del protagonista está inicialmente marcado por el gozo de la carne, el desorden y la desmesura. En don Juan hay una necesidad de desahogo, de romper con los preceptos establecidos, de disimularse (no solo por el antifaz, sino porque también toma el lugar de don Luis), de crear escándalo, injuriar y de pretender vivir una sexualidad desenfrenada. Al mismo tiempo, podría decirse que este inicio carnavalesco ya parece dar indicios de que la obra estará marcada por la muerte y la redención. Así, la liviandad de la primera jornada podría ser el comienzo del tránsito conceptual de don Juan, quien pasa de individuo libertino a ser redimido. Esta metamorfosis ocurre por medio del personaje de Inés, del cual – como vimos en el epígrafe que antecede este ensayo – Zorrilla se sentía muy orgulloso de haber creado.

Por consiguiente, aunque coincido con la perspectiva del antes mencionado Mazzeo sobre el hecho de que Zorrilla transgrede la ortodoxia católica al poner en doña Inés dotes de salvadora, juzgo que el dramaturgo romántico no pone en ella las características de un confesor. Su manipulación de los motivos católicos va mucho más allá, pues en este personaje femenino existen atributos claramente marianos. Su nombre, por ejemplo, posee dos significados. En primer lugar, se piensa que significa “la que es casta o pura”, es decir, inmaculada.

¹⁴ Según numerosas fuentes, entre ellas Apuleyo, el “disfraz” se remonta a una fiesta en honor de la diosa egipcia Isis, durante la cual estaban presentes numerosos grupos enmascarados. Esta costumbre también fue importada al Imperio Romano: al final del año viejo, un hombre cubierto con pieles de cabra era llevado en procesión y golpeado con palos. En muchas otras partes del mundo, especialmente en Oriente, había muchas fiestas con ceremonias y procesiones en las que los individuos se disfrazaban: en Babilonia, por ejemplo, no era extraño ver grandes carros que simbolizaban la Luna y el Sol desfilando por las calles que representan la creación del mundo.

En segundo lugar, se piensa que significa “cordero”, es decir, el símbolo de la liberación y de la salvación desde la perspectiva judeocristiana.¹⁵ Así, si bien la cuaresma no es mencionada en el texto, esta no solo podría estar representada por el posible arrepentimiento que don Juan muestra en su monólogo, sino que podría estar personificada por medio de la virtuosa doña Inés, quien – a modo de cordero sacrificial – se presenta inicialmente como un personaje pasivo que permite que el mítico sevillano desempeñe su papel de galán de monjas, para progresivamente tomar una función importante: se convierte en una suerte de desafío a la muerte y al propio don Juan. Si analizamos detalladamente este personaje, veremos que su pasividad y sumisión son solamente aparentes. Aunque presenta la belleza y el candor típicos de los personajes femeninos del Romanticismo, también representa su transgresión, pues logra superar no solo los obstáculos entre lo terrenal y ultraterrenal, sino que obtiene lo más difícil: salvar el alma de alguien que había perdido cualquier oportunidad de redención. Doña Inés hace milagros a lo largo de la obra, alcanza imposibles. Su primer portento consiste en lograr que don Juan se enamore de ella, algo que nunca le había ocurrido con ninguna mujer. El segundo es salvar al nefando protagonista. De hecho, la mediación que Inés hace desde ultratumba parece recordar a la conciliación que María ejerce en el purgatorio, donde ella ayuda y rescata a las almas que se encuentran detenidas. Inés es para don Juan, como María lo es para las almas penitentes, la puerta de la vida eterna por medio de la cual el sevillano encuentra el paraíso.

Así, este personaje femenino se coloca por encima de los asuntos del honor que han marcado a las otras mujeres de don Juan, incluyendo a doña Ana. Ella va más allá de las cuestiones del placer, de la honra y de la deshonra. Inés pertenece a un orden superior, es la gracia que supera todas las fuerzas y exigencias de la naturaleza y de la fe para elevar a don Juan, para hacerlo participante de la vida misma de Dios. Inés tiene un papel mucho más trascendental que el de la Margarita de *Fausto* y una función mucho más elaborada que la de Beatriz en la *Divina Comedia*, pues su papel va más allá de la guía en la peregrinación. Aunque Margarita, al igual que Inés, permite la salvación *in extremis* de Fausto y aunque Inés y Beatriz permiten que sus admiradores descubran la belleza y el amor absoluto, Inés es la única que logra que un personaje conozca la gloria sin sufrir de una manera meritosa por alcanzar el cielo. Ella se convierte en el único canal de redención en el texto.¹⁶ Ella y don Juan son dos opuestos que se atraen y, por lo tanto, será la única persona que – aunque sea en forma de sombra/espectro – logrará canalizar al protagonista a encontrar la armonía. Zorrilla la dota del principio mariano de la gracia, que en el catolicismo solamente es concedida por el padre eterno, Jesús y María: “y Dios te otorga por mí/tu dudosa salvación” (p. 254, v. 3788-3789).¹⁷ Tal vez porque la historia entre esta redentora y su redimido también se relaciona con otros sustratos precristianos: Dionisio y Jano.

¹⁵ Conjuntamente, hay que considerar que, en la iconografía católica, la imagen de Santa Inés (Sant’Agnese) es representada por una joven que carga un cordero y la palma que distingue a los mártires. La iglesia primitiva la distinguió como un modelo para la juventud. Véase Angelini, 2015, p. 74-93.

¹⁶ Esto se percibe claramente en el primer diálogo entre los dos personajes. En el cual, Inés dice “Tal vez poseéis, don Juan,/un misterioso amuleto,/que a vos me atrae en secreto/como irresistible imán./Tal vez Satán puso en vos su vista fascinadora,/su palabra seductora (p. 190, v. 2236-2241) y don Juan responde “No es, doña Inés, Satanás/quien pone este amor en mí:/es Dios, que quiere por ti/ganarme para él quizás” (p. 191, v. 2264-2266).

¹⁷ Que doña Inés deseaba proteger a don Juan se percibe claramente en las últimas palabras que la obra le hace pronunciar mientras está viva, pues mientras todos gritan “Justicia por doña Inés” (206, v. 2638), ella responde “pero no contra don Juan” (p. 206, v. 2639). Doña Inés representa en la obra el morir de amor, como bien lo reflejan las palabras del escultor sabemos que murió de tristeza “Dicen que de sentimiento/cuando de nuevo al convento/abandonada volvió/por don Juan” (p. 215, v. 2845), pero también significa el florecer de buenos senti-

Don Juan y doña Inés son opuestos y son complementarios, tal vez por eso la obra los relaciona – si las tesis de Alfred Rodríguez y Deanna Cornejo-Patterson son correctas – con las fiestas de San Juan, la cual, entre sus connotaciones, simboliza también el matrimonio entre el sol y la luna, el *hybris* masculino y la espiritualidad femenina, el paso entre el mundo del espacio-tiempo al de la atemporalidad. La oposición/complementariedad de estos dos personajes permite que pasen la frontera que conduce a la redención y a la eternidad. Así, el viaje temporal de cinco años que nos relata *Don Juan Tenorio* sería el indicio de que la historia de amor entre ambos personajes seguía una suerte de orden iniciático, que inicia bajo el símbolo de Dionisio y termina con el misterioso Jano, cuyo nombre significa puerta y es considerado señor de la eternidad, símbolo del poder real y sacerdotal, quien – además – en el mundo cristiano fue interpretado como la imagen profética de Cristo, camino y señor de la eternidad. Así en la obra el carnaval y la fiesta de san Juan podrían representar el choque, la dualidad manifiesta entre las personalidades de los dos protagonistas, pero al mismo tiempo la manera cómo al final ambos se fusionan en una luz que une las dos oposiciones. De hecho, hay algo inusual en esta obra, pues, aunque posee todos los elementos para ser una tragedia (deshonor, muertes, felonías, engaños) termina con un final feliz que promete redención.

4 Conclusiones

En suma, después de haber estudiado algunas características de este texto, se puede concluir que *Don Juan Tenorio* es una obra de teatro que por medio del retrato del protagonista y de su redentora analiza los motivos que hacen de la sexualidad y de la guerra modos de dominio y al mismo tiempo de redención. La extravagancia del sevillano y la alegoría de su desenfreno por medio del carnaval llega a tener connotaciones de rito sagrado y de fantasía mística cuando se considera que se complementa con la función transformadora/redentora que se asigna a doña Inés en la segunda parte y a las tesis que juzgan que el desenlace ocurre en la Noche de San Juan. El texto termina – desde mi perspectiva – mostrando la dinámica del amor verdadero como fuerza del universo, como energía, luz y esperanza de eternidad.

En efecto, si en la primera parte de la obra don Juan se presenta como un autómatas sentimental que, mientras lleva a cabo sus funciones amatorias, no parece experimentar ningún sentimiento, sino que solamente ejecuta. En la segunda parte se muestra que el seductor sí tiene capacidad de amar y experimentar un cierto grado de remordimiento. Es por estos dos sentimientos que se dejará salvar por doña Inés, a pesar de haber sido un victimario, un seductor y un infractor que, al modo de Calisto en *La Celestina*, sabía tejer redes para corromper/comprar a miembros de las clases bajas para atrapar a sus presas amorosas, usando el soborno y diversas artimañas para lograr su objetivo. De hecho, la primera parte de la obra parece intentar confirmar que, en el amor, como toda guerra, también se gana por medio de la negociación ilegal. Esta le permite cometer impunemente su seducción de manera delictiva, para cumplir sus expectativas. No hay ningún aspecto sublime en este personaje. Es tal vez por su naturaleza nociva que Don Juan ha logrado integrar tanto el canon clásico como la tradición popular, pues llama la atención el hecho de que su eros contiene en sí una lógica bélica, un erotismo agonístico que lo convierte en un mercenario sentimental que usa todas las armas

mientos en el corazón de don Juan, quien apenado exclama “¡Quién pudiera, doña Inés, / volver a darte la vida! (p. 216, v. 2862-2863) y la salvación “Y Dios perdona a don Juan/al pie de mi sepultura” (p. 254, v. 3773-3774).

posibles para lograr sus objetivos, incluyendo el uso de alcahuetas, la usurpación y el en la usurpación y el engaño en general.

A pesar de que don Juan ha matado a su padre y ha causado su deshonor, podemos decir que la piedra angular que une la primera y la segunda parte es el deseo de doña Inés de liberar a don Juan del peso de la ley, del castigo por sus malas acciones, de la condena de su alma. Doña Inés es un personaje crucial en la obra. Zorrilla le ha otorgado atributos claramente marianos, ella es la *redemptrix* de don Juan. Doña Inés es un personaje logrado, constituye al mismo tiempo el cordero sacrificial y la salvadora, presentando ecos de la función conciliatoria que María ejerce para salvar a las almas que se encuentran detenidas en el purgatorio. Ella es la esperanza pues demuestra que el amor tiene una potente función redentora que llega incluso a liberar de sus condenas a los individuos que menos merecen la salvación.

Sin duda, lo que hace de *Don Juan Tenorio* una obra interesante es el hecho de que sus dos protagonistas son opuestos y, por lo tanto, son complementarios, como lo son el bien y el mal, la pureza y la deshonestidad, el carnaval y la fiesta de San Juan, Jano y Dionisio. Tal vez es por este contraste entre ellos que la obra termina con un final metafísicamente feliz. Doña Inés es el único personaje que don Juan no fagocita y es el único personaje que logra abrirle las puertas – cual Jano – a una dimensión mejor.

Referencias

ANGELINI, Alessandro. Una Sant'Agnese di Montepulciano di Domenico Beccafumi. Per una revisione dell'attività giovanile del pittore. *Prospettiva*, n. 157/158, p. 74-93, 2015. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/26387148>. Fecha de acceso: 06 may. 2024.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Gallimard. 1982.

BERSETT, Jeffrey. T. *El burlador de Sevilla: Nineteenth-century theatrical appropriations of Don Juan Tenorio*. Juan de la Cuesta. 2003.

CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Alianza Editorial. [1951] 1981.

DE ROUGEMONT, Denis. *Amor y Occidente*, trad. Ramón Xirau. Editorial Leyenda. 1945.

HOWE, Elizabeth Teresa. Hell or Heaven? Providence and Don Juan. *Drama Criticism*, vol. 13, Jan. 2001, p. 212–219. Disponible en: ProQuest, <https://jerome.stjohns.edu/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/hell-heaven-providence-don-juan/docview/1290928376/se-2>. Fecha de acceso: 06 may. 2024.

MARINA, José Antonio. *La conspiración de las lectoras*. Anagrama, 2023.

MAZZEO, Guido E. “Don Juan Tenorio”: Salvation or Damnation? *Romance Notes*. vol. 5, n. 2, 1964, p. 151-155. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/43800195>. Fecha de acceso: 06 may. 2024.

ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo*. Alianza Editorial, 2006.

RODRÍGUEZ, Alfred; CORNEJO-PATTERSON, Deanna. La estructura mítico-tradicional del Don Juan Tenorio de José Zorrilla. *RILCE*, vol. IV, n. 2, p. 47-54, 1988. DOI: <https://doi.org/10.15581/008.4.27176>

ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Prólogo Francisco Nieva, edición Juan Francisco Peña. Colección Austral. 2000.

ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Edición Aniano Peña. Cátedra Letras Hispánicas. 2001.