

DEL DON JUAN FUNDADOR AL DON JUAN ROMÁNTICO O DE DOÑA ANA A DOÑA INÉS

FRANCISCO RUIZ RAMÓN
Vanderbilt University

Para poder dar cuenta del haz de tensiones dialécticas entre permanencia y cambio que se entrecruzan y fecundan en el proceso histórico-cultural que, empezando en *El Burlador de Sevilla*, en el primer tercio del Siglo XVII, desemboca en Don Juan Tenorio, en 1844, sería necesario disponer de una «poética de la derivación» (DANDREY, 182) que, concebida a la vez como modelo teórico e instrumento pragmático de análisis, permitiera hacer converger en la lectura de los textos del fundacional al epigonal los sistemas de producción y recepción textuales de la entera serie. Dicha **poética de la derivación** tendría que tomar en cuenta tanto procedimientos de transformación, transposición y contaminación de textos como formas de interferencia, modificaciones de sentido y de contenido adiciones, supresiones, amplificaciones, reducciones y de sentido o cambios de ritmo, de registro, de género e, incluso dentro del mismo género, hipertrofias o atrofas de uno o de varios de los elementos estructurales del sistema genérico.

Consciente de todos mis límites el mayor de los cuales, pero no el único, es el de no disponer de una elaborada poética de la derivación me propongo en esta ponencia considerar, concentrándome sobre todo en la **dramaturgia del texto-teatro**, dos tipos de correspondencias entre *El Burlador de Sevilla*, como texto fundador, y *Don Juan Tenorio*, como texto derivado. La primera correspondencia es la del tiempo de acción/tiempo de personaje; la segunda, la de la constelación simbólica formada por la Hija del Comendador y el Padre-Estatua, inseparables la una del otro.

I. TIEMPO DE ACCIÓN Y TIEMPO DE PERSONAJE

Como drama el texto de *El Burlador de Sevilla* parece cumplir literalmente, por una parte, la afirmación de la *Poética* aristotélica según la cual los personajes, cito por la traducción de García Yebra, «no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de sus acciones. De suerte que los hechos y la fábula (= «composición de los hechos», 50 a 55) son el fin de la tragedia y el fin es lo principal de todo». (1450 a 20-23, ARISTÓTELES, *Poética*, 148). Es la construcción de la acción la que va revelando quiénes son

los personajes, pues en ella está el principio dinámico de la configuración de éstos, de modo tal que se puede asumir que no es la estructura de la acción la que cambia en función de los personajes, sino más bien éstos en función de la estructura de la acción los que cambian. Si, por una parte, la acción conduce a la muerte al personaje atrapado en la férrea estructura construida, por otra, es el personaje en su interacción con los otros personajes el que, como sujeto actuante, hace significar, a su vez, con sus acciones la acción estructurada, tendiendo de ese modo a trascender todas las determinaciones que aquélla le impone. Interpretar, por lo tanto, a Don Juan como personaje del drama el fundacional o el de Zorrilla exige, para poder desvelar su sentido, situarlo en la trama de la acción en la que se encuentra inscrito el haz de significantes dramáticos cuyo funcionamiento teatral permite llegar a construir su significado. Basta, sin embargo, modificar uno de sus significantes y/o su relación con los otros, para que se altere no sólo su funcionamiento teatral, sino la construcción misma de su significado. Es lo que sucede con el primero y más decisivo de los significantes del texto: el tiempo.

El primer don Juan, que empieza por ser «un hombre sin nombre» (I, 5), un actor que representa a alguien ausente que sí tiene nombre el duque Octavio vive vertiginosamente como personaje en acción unas aventuras que, comenzando *in medias res* en el palacio de Nápoles, terminan en la iglesia de Sevilla. Esa vida escénica de don Juan, por virtud de la estructura temporal de la acción en la que actúa, transcurre como un relámpago entre la cama y la sepultura, entre el amor y la muerte, entre el placer y el castigo. De esa configuración del tiempo de la acción, que es también el tiempo del personaje, doble configuración de la que el único responsable es el autor como dramaturgo, surge uno de los primeros elementos consustanciales tanto de la acción como del personaje del don Juan Burlador.

Mediante la concreta y precisa estructura del tiempo de la acción y de la acción en el espacio, tiempo del drama, el dramaturgo ha dado forma a un personaje, cuya esencia es tria en existir escénicamente en el más puro y radical de los presentes, el aquí y el ahora cumpliendo así en grado supremo su estatuto ontológico de ente teatral por excelencia, que Zorrilla llevará a sus últimas consecuencias de teatralización. Como *dramatis persona* vive en permanente alteración, incapacitado en el texto fundador para el ensimismamiento y la soledad personal, desprovisto de conciencia moral y enajenado de toda problemática interior y de todo autocuestionamiento. A diferencia de Hamlet o de Segismundo, sus contemporáneos escénicos, Don Juan no tiene en el drama modelo largos monólogos ni atormetados soliloquios, porque no tiene ni dudas ni angustias. O, si preferimos invertirlo no tiene ni dudas ni angustias porque no se le conceden ni monólogos ni soliloquios.

El dramaturgo-autor del texto fundador del mito de Don Juan, en el proceso de puesta en acción de la historia que ha elegido contar, una historia de desafío y de transgresión, de castigo y muerte, parece construir su texto desde una conciencia doble o, mejor aún, *dúplice*, por asociación de resonancia con cómplice, conciencia polarizada al igual que el texto y su título. Dividido éste en dos partes *El Burlador de Sevilla* y *convivido de piedra*, la conjunción «y» no sólo funciona como cópula, sino como frontera e índice de tensión entre las dos dimensiones, profana/sagrada, confrontadas en el drama por el héroe, correspondientes a las dos partes en que se distribuye la acción: una en que Don Juan se enfrenta con la sociedad, representada en individuos dramáticos de ambos sexos y de condicio-

nes sociopolíticas distintas, y otra en la que se enfrenta con el representante de un espacio otro en el que se manifiesta lo sobrenatural, índice o signo de transcendencia o transrealidad. Son esas dos dimensiones significadas en el título las que suministran el patrón formal de construcción de la acción global del drama y el doble código de producción y recepción del texto modelo.

Como el título y el texto, también el Don Juan fundador responde en su construcción a la duplicidad, pues está configurado, en tanto que personaje, como *héroe atípico*, en el sentido que Duvignaud diera a esta denominación, es decir, como uno de esos «personajes heréticos», «extraños a las normas admitidas, bien porque no puedan adherir ya a ellas, bien porque les parecen absurdas o ilusorias» (DUVIGNAUD, 153-154). Construcción basada en el principio de bipolaridad, pues en la positividad de su individuación, belleza varonil, valor, seducción, triunfo, cuyo núcleo es la libertad que le lleva a hacer lo que los demás no se atreven a hacer, va inscrita la negatividad de esa misma individuación, la cual, asumiendo la libertad como valor absoluto, hace peligrar los valores, normas y usos de la colectividad. Esta dialéctica de la dualidad, impresa en su estatuto ontológico de personaje en cuya positividad yace la negatividad, será fundamental para el nacimiento del mito de Don Juan, pues en él lo mítico será inseparable de lo histórico en cada uno de sus avatares en la historia del teatro occidental, explicando así su poder de permanencia y de variación, es decir, su resistencia a todo cambio en su estructura mítica y su adaptación al cambio en cada una de sus máscaras históricas¹.

2

Es ese peculiar ejercicio masoquista al que se entrega Zorrilla en las bien conocidas páginas de sus *Recuerdos del tiempo viejo* (1880) desgarrado, como autor, entre la satisfacción y el orgullo del triunfo y fama de su *Don Juan Tenorio*, «mi *Don Juan*», como repite una y otra vez, y la rabia y frustración por el dinero que no ha ganado con él (los «miles de duros»), se refiere a esas «horas de doscientos minutos [que] son exclusivamente propias del reloj de mi Don Juan», e, irónicamente, a «la unidad de tiempo **maravillosamente** subraya observada en los cuatro actos de la primera parte de mi *Don Juan*» (ZORRILLA, O.C. 1802-03).

Despejando la ironía y el sarcasmo, lo que dice Zorrilla en esas líneas refleja con precisión, como en el texto fundador, la importancia del tiempo como primero y más decisivo de los significantes en la construcción de la primera parte de su drama; el otro, naturalmente, es el espacio. Esa superconcentración del tiempo de acción y personaje, responsable del prodigioso dinamismo de aquella en los cuatro actos, la cual intensifica, a su vez, como esencial al segundo, el no menos prodigioso dinamismo del personaje, es considerada unánimemente por la crítica actual como un más, no como un menos, signo de excelencia, no de deficiencia, tanto del texto epigonal como del fundacional. Son ese dinamismo

¹Para un más amplio estudio de lo hasta aquí expuesto ver mi libro *Paradigmus del teatro clásico español*; 1997; 267-273 y 303-308.

y esa aceleración del tiempo, verdaderos resortes de la teatralidad de acción y personaje, las que permiten a Zorrilla desplegar, en cifra partiendo del texto fundador, el ciclo completo de aventuras donjuanescas y conectar, con ejemplar economía de recursos dramáticos, el pasado mítico del Don Juan Burlador y el escénico de Don Juan Tenorio, relación triunfante de sus aventuras italianas, con el presente de la nueva acción cita con Don Luis Mejía, en cumplimiento de una apuesta y un plazo, ruptura de Don Juan con Don Gonzalo de Ulloa y con su propio padre, nueva apuesta con Don Luis, pero también con la actualización de la acción mítica de la serie fijada simbólicamente en la historia de su recepción. Todo ello en el primer acto, en el cual la acción de la primera parte está ya en germen, pronta a dispararse. En ella Don Juan Tenorio actualiza en nuevas aventuras escénicas, programadas por idéntico paradigma de tiempo dramático que controla el ritmo de la acción, las tres dimensiones o aspectos, *persona, character, typus*, que la retórica latina utilizaba en la definición del **personaje dramático** (ABIRACHED, 17). Las invariantes de esa triple configuración de su figura de Burlador, en donde repite como personaje el papel o rol teatral, la caracterización tanto psicológica como sociológica y el tipo definitorios del Don Juan arquetipo, responden plenamente a las expectativas de la memoria cultural colectiva de los espectadores. Memoria no estática, fosilizada, arqueológica, sino dinámica, en cuanto continuamente actualizada en la historia. El público no sólo le reconoce automáticamente como tal Don Juan, sino que, al reconocerlo desde el principio, «hombre sin nombre» que aquí visualmente su «antifaz» encubre, celebran el reencuentro, ya teatralizado por Zorrilla como autor-dramaturgo, con su historia esperada de transgresión, desafío y castigo, historia que, en su repetición de las invariantes míticas del proto(a)gonista, inserta variantes tanto de forma como de contenido en las que se refleja el cambio del repertorio de ideas falsas o no y de sentires, de talantes y mentalidades que constituyen la «enciclopedia cultural» término de Eco, de la sociedad española romántica-burguesa. En esas variantes que introducen las diferencias, «desaparición del rey», «insignificancia de la aristocracia», «limitación del criado», cuantificación numérica o espíritu de competencia estudiadas por Cifuentes las cuales «revejan la prioridad de lo cuantitativo sobre lo cualitativo, de la acumulación sobre la selección», que tan inteligentemente ha señalado y analizado también Luis Fernández Cifuentes en su importante estudio y edición crítica del *Don Juan Tenorio*, (Zorrilla, 37 y 41. Cito siempre por esta edición.) Zorrilla va inscribiendo, fundamentándolo y preparándolo progresivamente, el doble cambio radical, amor de Doña Inés y conversión final, que transforma simultáneamente, en sus tres aspectos como personaje, al Don Juan mítico al que sobreimpone un nuevo papel, un nuevo carácter y un nuevo tipo. Aunque se mantenga idéntico el esquema del tiempo en cada una de las dos partes del *Don Juan Tenorio* superconcentrado en sendas noches y refleje la división en dos partes del drama la originaria división codificada ya en el título del texto fundador, (pero sólo en el subtítulo del nuevo texto «drama fantástico-religioso» al que en seguida volveré), la larga pausa de cinco años entre ambas noches de acción, además de su clara función dramática, justificar verosímelmente para los espectadores del siglo XIX el nuevo espacio escénico de la acción (el palacio de Don Diego Tenorio convertido en magnífico cementerio-museo) y la calidad frente a la cantidad (la lista) del amor de Don Juan por Doña Inés, vencedor del tiempo, cumple también otra importante función: instaurar en este espacio exterior de la acción el nuevo espacio interior de

la conciencia del personaje como núcleo genético, absolutamente decisivo en la transformación de Don Juan. Es esa conciencia, la cual no formaba parte ni de la anatomía del personaje fundador ni de la fisiología del drama modelo, pues es fruto de un nuevo individualismo que sólo aparece con las luces de la Ilustración y hace su plena eclosión, tras los héroes de Schiller y Goethe, en los fuegos del Romanticismo, la que cambia el estilo del personaje capacitándole para el ensimismamiento y la soledad personal, la introspección y el autocuestionamiento, la duda y la memoria activa en oposición al modelo fundador. Con la eclosión de la conciencia y su efecto inmediato en la nueva dimensión del discurso, «sus equívocos, su opacidad, su insuficiencia» (Zorrilla, 58), le es otorgada a Don Juan Tenorio la necesidad de los largos monólogos y los atormentados soliloquios, ninguno de los cuales es un simple ejercicio de ventriloquismo, sino una forma de diálogo de Don Juan Tenorio con el otro Don Juan Burlador, unidos ambos por la relación de identidad/otredad que el dramaturgo ha venido construyendo entre su Don Juan y el Don Juan precursor. Entre el personaje modelo y el suyo, como entre el texto modelo y el suyo, Zorrilla, que no parece neurotizarse la dialéctica de la imitación identificando la figura del precursor «con la figura del padre» (PÉREZ FIRMAT, 20-23), constituye un sistema de correlaciones que le permiten proyectar sobre la operación dramaturgica de religación de ambos el fecundo y complejo conflicto entre *doxa* y *paradoxa* que ha hecho posible en la historia literaria que Tradición no signifique copia o repetición, sino permanencia en el cambio, evitando así la sospechosa subjetivación de la tan abusada fórmula metafórica de Bloom («anxiety of influence»)².

Si el título del drama de Zorrilla, centrado en el Nombre, reúne en sí el signo de identidad teatral y mítica del personaje de Don Juan con el de su nueva individualidad marcada por la nueva conciencia ética y metaética, el subtítulo dividido apunta sintomáticamente no sólo a la división de la conciencia del personaje, sino a la duplicidad de la acción y a su indeterminación entre la esfera de lo «religioso» y de lo «fantástico» como nueva reformulación teatral, en la misma dramaturgia del texto de la segunda parte, de la duplicidad de la conciencia del dramaturgo y de su público, duplicidad en la que se refleja la concurrencia de los dos códigos sagrado/profano, religioso/seglar, conservador/progresista que se afrontan y conviven en la conciencia colectiva de la sociedad decimonónica.

Esta nueva duplicidad, que marca la configuración de acción y personaje en la segunda parte del drama, se reflejará plásticamente en la original y extraordinaria invención de la **acción escenográfica** creo que es el nombre justo de la secuencia del cementerio, mediante la cual Zorrilla hace visible la acción interior como espacio de la indeterminación y la ambigüedad.

²La dialéctica de la *imitación* no parece haber tenido problema alguno en conectar hermenéuticamente el modelo como reto y el epígono como emulación. Quizás esa hipotética poética de la derivación a que aludía podría, sin riesgo ni violencia intelectuales, intentar una operación de convergencia entre las metáforas de Bloom previa despatetización y las imágenes-topoi tradicionales de la teoría clásica de la imitación, profusamente recirculadas durante el Renacimiento, como pueden ser las bien conocidas de la abeja, el gusano de seda o, incluso, si fuera necesario, la de la hormiga. (Ver LÁZARO CARRETER, 91-97). Con ello se conseguiría volver a conciliar en la cadena de intertextualidades de la serie los polos del modelo como marco y del epígono como superación del marco mediante la reelaboración, a la vez personal y contextualizada, en donde conexión y ruptura, identidad y diferencia, permanencia y cambio son fases o facetas de la imitación como competencia. En cuyo caso no habría inconveniente en entender los «paralelismos» como «correspondencias», no como «copias».

Si en el proceso de producción y recepción textuales de personaje y acción del texto fundador, ontología y dramaturgia es decir, estatuto ontológico del personaje y construcción significativa de la acción se condicionan y apoyan mutuamente, en el texto de Zorrilla, en cambio, a diferencia de otros textos de la serie que, en continua tensión entre permanencia y cambio, han ido formando ese macrotexto diacrónico en el que se ha ido configurando históricamente la estructura mítica y sociológica del Don Juan Burlador, ontología y dramaturgia, en vez de acondicionarse y reforzarse mutuamente, son puestas en conflicto por el dramaturgo hasta acabar negándose recíprocamente.

El principio de bipolaridad que constituye el eje dramático de *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, aunque asumido como modelo de construcción de acción y personaje, va a ser, sin embargo, en el eje simbólico/ideológico, minado, primero, y cancelado después hasta su destrucción al final del *Don Juan Tenorio*.

II. LA HIJA DEL MUERTO Y EL PADRE-ESTATUA

I

La carta que Doña Ana de Ulloa escribe a su primo el Marqués de la Mota, única que nos es dada a conocer, parece llegar como por encantamiento a manos de Don Juan. La mujer que le da el «papel» (1308) lo hace asumiendo en el mensajero tres virtudes, prudencia, cortesía y amistad de que Don Juan carece frente a la mujer. Tanto en el caso de Ana como antes de Isabela, Don Juan burla a la mujer traicionando la amistad de los hombres, ninguno de los cuales, según los construye su autor, es admirable por sus virtudes, sus costumbres o su generosidad con la mujer, a la que abandonan o son infieles. La carta de Doña Ana manifiesta la violenta reacción de la hija del Comendador contra su padre, constituyendo en esencia un acto escrito de rebelión contra la autoridad paterna y, reflejamente, contra la autoridad del rey. La carta nos llega, irónicamente, mediada al pie de la letra por la voz de Don Juan que da expresión a la voz escrita de Doña Ana, la cual protesta de haber sido casada sin su conocimiento ni su consentimiento a un hombre elegido e impuesto por el padre. Lo que ignoran Don Juan, que lee, y Doña Ana, que escribe, colaborando juntos con voz y letra, es que ese hombre es el propio Don Juan, por cuya voz cobra existencia la letra del papel, y que el responsable en el origen del contrato matrimonial implementado por el padre es el propio rey. Sólo el lector/espectador, único que lo sabe, puede experimentar la profunda y terrible ironía de lo que va a suceder: en el instante en que Don Juan se dispone a cumplir la unión con Doña Ana, proyectada por el padre y por el rey, ofende a la mujer, al amigo, al padre y al rey, siendo la consecuencia última la muerte del Comendador a manos de Don Juan. A nadie creo que escape la cadena de eslabones que fundan la secuencia férreamente trabada, de causa-efecto que configura la acción, la cual, empezando en las decisiones del rey y el padre de Doña Ana (I, 862-876), termina en la muerte de don Gonzalo a manos de Don Juan. La carta de esta mujer del siglo XVII es admirable y da testimonio del sentimiento de la libertad ofendida de la mujer que la escribe, a quien no parece digno de ella, el Marqués de la Mota, con intención, aunque no declarada, sí im-

plícita, de vengarse del padre que metafóricamente en la carta, le ha dado muerte a la hija, siendo él quien, literalmente en la acción, la recibirá de Don Juan.

La escena del encuentro entre éste y doña Ana es corta y rápida, una de las más cortas y rápidas del drama, e invisible. Sin embargo, sus consecuencias son de la mayor importancia para la acción global del drama y decisivas para el personaje de Don Juan y su estatuto mítico (y posterior historia). Sin doña Ana no habría muerte del Comendador. Por sus gritos, como en el caso de la duquesa Isabela, la ofensa es hecha pública y su publicidad atenta contra el honor. Si en Nápoles es el rey quien acude y se siente ofendido, en Sevilla lo es el padre. Si en Nápoles el tío de Don Juan lo hace escapar, en Sevilla se lo impide el Comendador, y Don Juan lo mata.

Sobre el sepulcro del Comendador de *El Burlador de Sevilla* será escrito por orden del rey:

Aquí aguarda del Señor
el más leal caballero,
la venganza de un traidor. (III, 2244-46)

Cuando al tipo de muerte nada ejemplar del Comendador, alterado por el furor, sin tiempo para arrepentirse ni pedir confesión, poseído por el deseo de venganza se sobrepone el sepulcro, la estatua, el letrero y en él la palabra «venganza» que se repite como un *leitmotiv*, asociado a la Estatua, la dimensión social del castigo no puede ser ignorada en favor exclusivamente de la dimensión religiosa o trascendente, igualmente importante. Todos los signos inscritos en el texto modelado por el trabajo de dramaturgia apuntan a marcar y destacar la interferencia de ambos planos, no su confusión ni su exclusión de uno por el otro.

La Estatua, a su vez, va a ser sometida como **personaje escénico** a un tratamiento teatral doble, polarizado por la tensión entre el polo de lo sagrado y el polo de lo grotesco, chistes escatológicos de Catalinón y los criados, en la extraordinaria secuencia de la cena en casa de Don Juan (III, 2277-2481). Secuencia cuya configuración dramática exige la coexistencia de un doble código, tanto de producción como de recepción, uno religioso y otro laico con función de contracódigo del primero.

Dramatúrgicamente la cédula de identidad celestial/infernal de la Estatua no recibe nunca en el texto plena luz frontal positiva o negativa. Siendo de piedra, carece de pétreo significado: su estatuto de personaje es y no es el de «sombra o fantasma o visión» (III, 2457) en que lo sitúa Don Juan, el cual, al quedarse solo y hacer el balance de la extraordinaria experiencia vivida, utiliza dos códigos contrapuestos de interpretación, uno religioso (2458-69), por el que asocia su pavor con los signos infernales captados en la Estatua, y otro laico (2470-81), por el que lo asocia con «ideas que da la imaginación» (2502-03), y rechaza el temor como indigno de un caballero. (RUIZ RAMÓN, 1997, 288-294 y 308-314).

Si nos atenemos escrupulosamente al texto del *Don Juan Tenorio*, tan difícil me parece dar crédito a la voz de la memoria, exterior y posterior al texto, del Zorrilla de los *Recuerdos del tiempo viejo*, que, al hablar de doña Inés, contraponiéndola a su Don Juan, refiere a «mi doña Inés cristiana», «mi doña Inés (...) hija de Eva antes de salir del Paraíso, mi doña Inés, flor y emblema del amor casto [que] viste un hábito y lleva al pecho la cruz de una Orden de Caballería» (ZORRELLA, O.C. 1802)³, como creer, dentro del texto, a Brígida cuando, atenta a su propio interés y al de Don Juan que la paga, presente a doña Inés como «pobre garza», mansa, inexperta, ignorante y sin voluntad propia en su famosísima tirada postmoratiniana y antiburguesa, *avant la lettre* en la Sevilla de los últimos años del Emperador Carlos V, en que se sitúa la acción del drama, aunque significativo en su función ideológica como todo anacronismo. El texto mismo desautorizará, cuando doña Inés lea la carta de Don Juan o responda a sus palabras en la llamada «escena del sofá», tanto el post-juicio de Zorrilla como el pre-juicio de Brígida. Y, sin embargo, ambos han marcado la recepción del personaje de doña Inés, polarizada en ambos extremos de su percepción entre la «Virgen María» y la «niña algo boba»⁴. En tiempos mucho más recientes, escribe un excelente dramaturgo y pintor escenógrafo: «Brevemente diríamos que doña Inés, producto de la imaginación, y no de la realidad, es teatralmente una entidad tan edulcorada y pornográfica como un póster de Andy Warhol» (NIEVA, 26).

Recordemos brevísimamente el sistema de correspondencias sometido a la tensión entre permanencia y cambio con la doña Ana de Ulloa, hija del Comendador don Gonzalo de *El Burlador de Sevilla*, desdoblada en el texto de Zorrilla en dos: la «otra» doña Ana (de Pantoja), invisible también en la escena del engaño, pero además inaudible, prometida a don Luis Mejía, doble del Marqués de la Mota, (aunque con mayor libertad dramática y escénica que éste por ausencia de la figura del rey), y doña Inés de Ulloa, hija del Comendador don Gonzalo.

La carta escrita por Don Juan a doña Inés, cuyo matrimonio ha sido previamente concertado por los padres, «porque pleitos acomoda» (797) pleitos de ambos y de nadie más en la tierra o en el cielo, nos llega mediada; notemos la inversión de situación por la voz de doña Inés que la lee, con un tono y un registro que crean un ritmo específico, nada neutro, interrumpido varias veces en el acto de la lectura. Enmarcada ésta por las declaraciones de doña Inés que la preceden, fascinación de los sentidos (1624-25) y del pensamiento (1630) por el recuerdo y la imagen de Don Juan, y las declaraciones que la siguen nuevos sentimientos e impulsos, nueva luz, profundo afán y enajenación (1735-43) y marcada por las interrupciones, la voz que da existencia escénica a lo escrito «filtro envenenado» (1732) para su lectora funciona teatralmente a su vez como una especie de poderoso y decisivo *filtro semiótico* para el espectador que la escucha leer. La voz que lee la carta de Don Juan no sólo transforma el sentido último de las palabras escritas, cualquiera que éste fuera en el momento de su escritura por quien apuesta a

³ Así aparece doña Inés en la excelente ilustración de Cecilio Pla en la edición de *Don Juan Tenorio*, Madrid, «Sucesores de Rivadencyrá», 1892, p. 141.

⁴ Ver al respecto la nota al verso 2504, en Zorrilla, 1993, *Op. cit.*, pp. 287-288.

doña Inés después de haberlas escrito, sino que expresa la transformación profundamente radical de doña Inés y su revelación, en tanto que personaje, equidistante y en contradicción tanto con la «Virgen María» como con la «mansa paloma» (1462) o la «pobre garza» (1250) que limitaban, impuestos desde fuera o desde dentro del texto (pero desde el exterior del personaje), su percepción crítica. Y del mismo modo que las palabras escritas por doña Ana de Ulloa en *El Burlador* la liberaban de su condición de objeto apalabrado por las figuras representativas de la Autoridad, el Padre y el Rey, y la revelaban como sujeto que desafía ¿dentro del texto sólo?, el modelo cultural preestablecido dentro y fuera del texto de la mujer-hija sumisa y obediente a la ley de la autoridad paterna, la voz de lectora de doña Inés y sus comentarios a la carta, antes y después de leerla, la liberan como objeto de un contrato establecido primero y roto después por las figuras de la autoridad los dos Padres, de los que Butarelli dirá antes que nadie (personaje o espectador) sepa quiénes son: «¡Vaya un par de hombres de piedra!» (251), y la afirman como sujeto independiente y autónomo, dotado de conciencia, de sentidos, de imaginación y de voluntad, y capaz de libertad. Un sujeto, nacido de las palabras que lee y dice, y no de las que están escritas para ella o son dichas de ella, sujeto que, justo antes del «toque de ánimas» de la acotación que precede la entrada ya inminente de Don Juan al Convento y el desmayo de doña Inés (II, 3), dirá, repitiendo como verdad asumida palabras escritas por Don Juan en su carta:

¡Ah! Bien dice: juntó el cielo
los destinos de los dos. (1748-49)

«Cielo» que, en las palabras de Don Juan proclamadas por doña Inés, no sólo contradice ya las palabras de la doble figura del Padre, adelantando así y anticipando la nueva ley del Cielo de doña Inés que anula y sustituye la ley del cielo del Padre, sino que cerrará y abrirá al mismo tiempo el final del drama y del mito de Don Juan.

La doña Inés de Zorrilla, nacida, en parte, de la doña Ana del *Burlador* para desbordarla, confirma su libertad en las escenas de la quinta de Don Juan, espacio situado emblemáticamente fuera del doble espacio cerrado, ideológica y culturalmente, de la Ciudad de los padres y de la Casa-convento «triste cárcel sombría» (2169) de las vírgenes, y a orillas del río Guadalquivir, cuyas aguas serán las de la huida, pero en las que, poéticamente, se proyectan, simbólicamente unidos en sus aguas, el amor y la muerte que la palabra exaltada y en raptó de doña Inés une en estos dos versos definitivos, magníficos y pletóricos de significación:

Yo voy a tí como va
sorbido al mar ese río. (2250-51)

En ellos parecen venir a coincidir en extrañas nupcias premonitorias el eco, tan vivo para el oído poético español, del verso manriqueño («Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar...») y el eco tan fascinante para el oído poético de los románticos del poema de Leopardi («Fratelli a un tempo stesso, Amore e Morte...» *Canti*, 220) con el recuerdo, para el entero parlamento de la arrebatada doña Inés, del discurso de la encendida Tisbea de *El Burlador de Sevilla*, que, a orillas del mar/amar «que hay de amar a mar/ una letra

solamente» (595), arde con Don Juan en el mismo fuego (634-35), tan poéticamente análogo al simbólico doble fuego imaginario que hace arder la cabaña de Tisbea y la celda del convento de doña Inés.

Palabras éstas de doña Inés que, cercadas por todas las otras con las que se entrega a las palabras, ya no escritas y leídas, sino dichas y oídas, de Don Juan me hacen pensar siempre, no sé por qué extraña asociación de otros ecos, y no pretendo escandalizar, a las de la Novia de *Bodas de sangre*, cuando en el espacio mítico de amor y muerte del bosque, donde suena «el rumor del río», iluminado también, como la «apartada orilla» del Guadalquivir, por la luna «cisne redondó en el río» (III, I, p. 144), dice, y dice también doña Inés, cada una en su estilo separado por casi cien años de historia de la poesía y de historia del teatro, estas palabras que voy a entrelazar, ya que no puedo decirlas simultáneamente, sin nombrar a su enunciante:

[DOÑA INÉS]

¡Ah! Callad, por compasión
que oyéndoos me parece
que mi cerebro enloquece,
y arde mi corazón.

[NOVIA]

¡Ay, qué lamento, qué fuego
me sube por la cabeza!
¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!

[DOÑA INÉS]

Tal vez poseéis, don Juan,
un misterioso amuleto,
que a vos me atrae en secreto
con irresistible imán.
¿Y qué hacer, ¡ay de mí!,
sino caer en vuestro brazos,
si el corazón en pedazos
me vais robando de aquí?

[NOVIA]

¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!
¡Ay, qué sinrazón! No quiero
contigo cama ni cena
y no hay minuto del día
que estar contigo no quiera,
porque me arrastras y voy,
y me dices que me vueiva,
y te sigo por el aire
como una brizna de hierba.

[DOÑA INÉS]

Tu presencia me enajena,
 tus palabras me alucinan
 y tus ojos me fascinan
 y tu aliento me envenena. (*Don Juan Tenorio*, 2228-55)

[NOVIA]

Desnuda, mirando al campo,
 como si fuera una perra,
 ¡porque eso soy! Que te miro
 y tu hermosura me quema. (*Bodas de sangre*, pp. 151-153)

Es esta doña Inés/Novia, obviamente ni Virgen María ni boba, pero tampoco puro espíritu, sino criatura corporal y encendida, traspasada por la fuerza erótica del *eros* cuyas raíces están hincadas en el limo amoral y asocial de la naturaleza (*physis*) que Don Juan despierta y revela en ella, la doña Inés que, antes de morir para volver como sombra pura, inicia todavía viva, en su última palabra a Don Juan, «¿Tardarás?» (2293), el gesto de la espera. Es la misma doña Inés que, ante la ausencia de Don Juan y la presencia del cadáver de su padre, muerto por Don Juan, cerrará la primera parte del drama, incoando la segunda, con su réplica final a la voz coral y unánime del colectivo TODOS:

TODOS: ¡Justicia por doña Inés!

DOÑA INÉS: Pero no contra don Juan. (2638-39)

Por doña Inés va a llegar, en efecto, la justicia anunciada, pero no contra don Juan, sino contra la Estatua del padre, de cuya mano, dispuesta a arrastrarlo a los infiernos, arrancará a Don Juan⁵. El «No» rotundo y absoluto con el que doña Inés responde, desmintiéndolo, al «Ya es tarde» de la Estatua rompe el círculo fatal de deseo/castigo y condenación de Don Juan, ritualizado en todos los grandes textos de la serie. Pero rompe también el ciclo de violencia, codificado trágicamente en los dramas románticos españoles, cuya culminación es siempre la destrucción del héroe, víctima de la Ley (social/cultural) del Padre como figura del Poder y de la Autoridad de la Ciudad (*polis*). Finalmente rompe también, por primera vez en el drama romántico español, la terrible y extraña violencia que configura en él al Dios trágico, escindido en dos dioses contrapuestos, uno benigno y misericordioso, y otro airado y colérico, que tiene siempre la última palabra. Es este un Dios violento, Dios de la «venganza eterna» (*Don Alvaro*, II, 7), «Dios terrible» (*El Trovador*, IV, 5), frecuentemente significado y encubierto, como en el teatro clásico español, por el vocablo Cielo/Cielos, el cual, «airado, con su ceño furibundo» (*Don Alvaro*, III, 3), «al delito favorable./ de las virtudes áspero enemigo» (*Los amantes*, IV, 4), juega con el hombre e, identificado con el infierno (*Los amantes*, IV, 4) necesita saciar su furor en el héroe (*Don Alvaro*, III,

⁵Como aparece en la espléndida ilustración de Ferrant en la citada edición de 1892, p. 283.

3). El «No» de doña Inés rompe así, revolucionariamente, el doble círculo de violencia asociado con el mito de Don Juan, con el destino del héroe romántico, pero también con la que, en otra parte, llamé «esquizofrenia estructural» del drama romántico español. (RUÍZ RAMÓN, 1988, 143 y ss.)

Desde el corazón mismo de la dramaturgia del teatro romántico Zorrilla no sólo sacudirá con su doña Inés los fundamentos del Don Juan fundador, sino del drama romántico español. Su texto se nos aparece así, no sólo como un texto cismático por relación a la serie que previamente ha ido enriqueciendo con nuevas capas el mito de Don Juan, sino cismático también por relación a la serie de textos cuyo paradigma simbólico se repite en la dramaturgia acción, personaje y significación de los grandes dramas románticos españoles.

El principio de bipolaridad que constituye el eje de construcción dramática de *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, aunque asumido como modelo de configuración de acción y personaje, va a ser, sin embargo, en el eje simbólico/ideológico de construcción semántica subvertido y destruido al final de *Don Juan Tenorio*. Los polos de ese eje simbólico/ideológico doña Inés y el Comendador don Gonzalo de Ulloa, encarnaciones románticas de los dos personajes-invariantes del mito de Don Juan, la Hija del muerto y el Padre-Estatua, entablan entre sí una nueva relación que, modificando y anulando la antigua, instaura en ella los cambios que fundan la diferencia del texto de Zorrilla. La piedra angular de la diferencia me parece estar menos en la apoteósica salvación de Don Juan que en el triunfo de doña Inés sobre el Padre-Estatua, siendo la salvación la consecuencia del triunfo a la vez que su signo, aunque en absoluto hay que descartar o minusvalorar.

Si el Don Juan transgresor es salvado en el circuito interior del texto por el acto transgresor de doña Inés que desactiva el mecanismo de la mano de fuego del Padre-Muerto que ejecuta en escena a Don Juan, en el circuito de comunicación exterior del texto es el dramaturgo el que desactiva el resorte de la necesidad del castigo en la sociedad. Podemos, pues, terminar preguntándonos: ¿es la salvación de Don Juan la muerte del mito de Don Juan que comenzó en el texto fundador su liberación de una civilización represora y de un subconsciente colectivo reprimido encarnado en el Padre-Estatua o Padre-Muerto, el cual deberá en adelante bajar Fantasma de Piedra solo a sus propios infiernos? Doña Inés, símbolo del poder redentor de la pura feminidad, es la nueva mediadora por la que el Dios de la cólera, del castigo y de la violencia es sustituido por «el Dios de la clemencia»

el Dios de DON JUAN TENORIO.

BIBLIOGRAFÍA

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Grasset, 1978.
 ARISTÓTELES, *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.
 DANDREY, Patrick, *Don Juan ou la critique de la raison comique*. Paris, Honoré Champion Editeur, 1993.
 DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*. Paris, P.U.F., 1965.
 GARCÍA LORCA, Federico, *Bodas de sangre*. (Edic. Joseph Allen y Juan Caballero) Madrid, Cátedra, 1986.
 LÁZARO CARRETER, Fernando, «Imitación y originalidad en la Poética renacentista», en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, 2. Barcelona, Crítica, 1980.

- LEOPARDI, Giacomo, *Canti*. Edición de Niccoló Gallo y Cesare Garboli, Einaudi, 1962.
- NIEVA, Francisco, «Introducción» a José Zorrilla. *Don Juan Tenorio*. Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1989.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo, *Literature and Luminality*. Durham, Duke University Press, 1986.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Celebración y catarsis*. Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Paradigmas del teatro clásico español*. Madrid, Cátedra, 1997.
- ZORRILLA, José, *Recuerdos del tiempo viejo*. O.C., II, Ed. Narciso Alonso Cortés, Valladolid, 1943.
- ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*. Edición crítica y estudio de Luis Fernández Cifuentes, Barcelona, Crítica, 1993.