

Zorrilla: vida y obra

José Zorrilla, (1817–1893), dramaturgo y poeta español que fue una de las figuras más destacadas del romanticismo español.

Nació en Valladolid y estudió en las universidades de Toledo y Valladolid. Escritor enormemente prolífico, publicó cuarenta obras, en su mayoría historias nacionales, entre 1839 y 1849. Se dio a conocer en el entierro de Mariano José de Larra donde leyó como homenaje: A la memoria del joven literato don Mariano José Larra (1837). A partir de ese momento el éxito le acompañó siempre, aunque, gran dilapidador, siempre vivió con estrecheces económicas. Fue elegido miembro de la Real Academia Española en 1848, con tan solo 31 años de edad y leyó su discurso de investidura en verso.

En 1850 se trasladó a Francia y en 1855 a México. Allí fue nombrado director del Teatro Nacional por el emperador Maximiliano. De regreso a España, en 1866, comprobó que pese a la extraordinaria popularidad que había alcanzado su obra no podía cobrar derechos de autor. Vivió en la pobreza hasta que finalmente obtuvo una pequeña pensión del Gobierno. En 1889 fue coronado como poeta laureado de España en Granada por el duque de Rivas en presencia de la reina regente Isabel II.

El genio de Zorrilla como poeta de su tiempo se advierte en la fluidez y musicalidad de sus versos y en sus temas inspirados en leyendas medievales y de la época imperial de corte popular. Destacó más en la épica, con largos poemas narrativos como el conocidísimo *A buen juez mejor testigo* inspirado en la leyenda toledana del Cristo de la Vega, aunque la crítica señala como el mejor de este género *Granada* (1852), un canto a la civilización árabe que se dio en la España medieval, tema que en la época romántica resultaba de un exotismo apasionante.

Su enorme obra poética se publica en sucesivos libros que se inician con *Poesías* en 1837 ampliado en posteriores ediciones hasta la de 1840, al que le siguen otros como los *Cantos del trovador* (1840–1841), una serie de leyendas españolas escritas en verso, *Recuerdos y fantasías* (1844), *La azucena silvestre* (1845) y, por último, *El cantar del romero* (1886).

Pero Zorrilla es ante todo un autor dramático que consiguió el favor del público sin restricciones siguiendo los esquemas teatrales del siglo de Oro español y manteniendo la intriga durante toda la obra que sólo se resuelve en los últimos momentos. Todos los directores de teatros madrileños querían piezas suyas que él satisfacía escribiendo sin descanso. Entre sus principales obras dramáticas figuran *El puñal del godo* (1843), *Don Juan Tenorio* (1844), *Más vale llegar a tiempo que rondar un año* (1845), *El rey loco* (1847), *La creación y el diluvio universal* (1848) y *Traidor, incofeso y mártir* (1849).

De su prosa, injustamente menos valorada, sobresale un libro de memorias sobre su estancia en México, *La flor de los recuerdos* (1855–1859), y su autobiografía: *Recuerdos del tiempo viejo* aparecieron en 1880.

Pero sin duda la obra a la que José Zorrilla debe su fama es a *Don Juan Tenorio* (1844), la obra teatral española más popular y que se sigue poniendo en escena todos los años especialmente la noche del 1 de noviembre desde su estreno.

El argumento de la obra parte de la leyenda de Don Juan pero el satanismo del protagonista no tiene el carácter metafísico del enfrentamiento entre el ser humano y Dios sino que representa un pecador libertino y fanfarrón al que el amor puede redimir consiguiendo que en el último extremo haga un acto de contrición, se arrepienta de sus pecados y alcance la vida eterna, lo cual está muy cerca de la doctrina católica del perdón y por supuesto muy lejos de la moral puritana protestante según la cual las acciones del ser humano son las que le proporcionarán premio o castigo en la otra vida.

La obra es tan popular que muchos de sus versos se han convertido en expresiones del lenguaje cotidiano, cantidad de estrofas forman parte del acervo cultural español y algunas de sus escenas constituyen tópicos representables en cualquier circunstancia, desde la llamada escena del sofá (en la que don Juan declara su amor a doña Inés) hasta el desafío achulado entre don Juan y don Luis por ver quién ha conseguido más conquistas en un año. Lo que no cabe duda es que el éxito de la obra se debe a que tiene un final feliz para el espectador ya que el amor triunfa y además reconforta saber que a pesar de las barbaridades que se cometan en la vida si uno se arrepiente en el momento adecuado no pasa nada, a pesar de que el autor haya querido mantener a su personaje dentro de la tradición donjuanesca y su arrepentimiento lo haya hecho en condicional: que si es verdad / que un punto de contrición / da al alma la salvación / de toda una eternidad, / yo, santo Dios, creo en ti aunque en el acto anterior hubiera retado al cielo y proferido el gran sacrilegio que dejaba al espectador sobrecogido mientras caía el telón: ¡Llame al cielo y no me oyó, / pues que sus puertas me cierra, / de mis pasos en la tierra / responda el Cielo, no yo.

Don Juan, drama romántico

El tema del romanticismo ha sido suficientemente estudiado para que le dediquemos aquí atención detenida. De ese movimiento revolucionario, que abarca todo, desde política a las letras, nos interesa aquí el aspecto histórico, el retorno a la Edad Media y la revalorización de dramas y dramaturgos del Siglo de Oro, tan despreciados en la centuria clasicista anterior.

Don Juan Tenorio es la obra más representativa del teatro romántico español con su poder de parodia clásica. En la parodia hallamos todos los elementos de la obra seria, pero sin bases para la credibilidad. En efecto, el drama en cuestión es un muestrario de ecos del Siglo de Oro. Según el propio Zorrilla, su *Don Juan* es una refundición del *Burlador de Sevilla* y del *Convidado de piedra*, de Zamora. Con técnica y sensibilidad románticas el poeta revive de nuevo la figura mítica del libertino, creada por Tirso. A esto alude Ortega: El *Don Juan* de Zorrilla no pretendió nunca ser una nueva interpretación del tema donjuanesco, sino todo lo contrario: un retorno a la imagen más tradicional y tópica de la leyenda. Pero es un retorno que implica ciertos cambios debido a los presupuestos literarios de la época en que se concibe. Esta ductilidad del personaje para aparecer en múltiples reencarnaciones disminuye el carácter de parodia de sus representaciones, escribe acertadamente el profesor Morón-Arroyo en su Introducción a *El condenado*. Y cita, en confirmación, un párrafo de Kierkegaard donde describe a don Juan como un individuo en constante formación y crecimiento, pero jamás adulto y concluido.

Sus rasgos de héroe romántico y lo esencial de la intriga y acción cobran vigor con la presencia del antagonista Luis Mejía, sucesor en vario aspectos del marqués de la Mota, de Tirso, de una personalidad paralela a la de don Juan, si bien más esquemática y desdibujada. La escena de las apuestas tiene un claro antecedente en *El condenado* tirsiano cuando Enrico, rodeado de amigos en Napoles, relata la serio de crímenes de su vida pasada. El rígido código del honor clásico está representado en don Gonzalo de Ulloa con la misma inflexibilidad que en los dramas calderonianos. Brígida encarna la tercera celestinesca de la mejor tradición literaria. Ciutti es la figura del donaire, tan esencial en el teatro del Siglo de Oro. Lucía, por su parte, es la criada clásica, materialista e infiel, que vende a su ama al primer brillo de oro. La unión del tema del burlador con el del convidado de piedra y su banquete macabro, es una lógica poética superior a las comedias anteriores de Tirso y Zamora. Pero la gran contribución de Zorrilla y del romanticismo al tema donjuanesco es la bella creación de doña Inés, ángel de amor, Virgen María medianera, que hace posible la salvación del libertino. La Inés del Capitán Montoya es, sin duda, un antecedente esquemático. La salvación por el amor sitúa de lleno el drama dentro del gusto romántico. Aunque Zorrilla sigue aquí la trayectoria ya iniciada por Zamora (cuyo don Juan se arrepiente y apela a la piedad divina), al unir los nuevos elementos de mujer y amor, contribuye a ese alto sentido de redención romántica.

El estilo del drama está en armonía con el tono paródico propio de estas obras románticas. A parte de algunos desdichados intentos de habla populachera, los personajes usan un castellano moderno, si bien salpicado de cierto arcaísmos, dichos, giros, juramentos e interjecciones, que abundan en los dramaturgos del Siglo de Oro.

El breve diálogo en italiano entre don Juan, Buttarelli y Miguel es también un remedo de recursos parecidos de la comedia clásica. En Lope son frecuentes generalmente con fines cómicos y en labios del gracioso. Zorrilla ha querido aquí dar sin duda cierta gracia y exotismo a la escena, a la vez que un tono realista.

Una acumulación de motivos románticos invade el drama. Al misterio inicial del héroe, acompañan elementos carnalescos como antifaces, máscaras, disfraces y embozados, duelos y peleas callejeras, apuestas sobre vicios y crímenes, el tiempo con calidad dramática, la noche de luna y misterio en las calles sevillanas, encarcelamientos, tapias de convento asaltadas, celdas de clausura mancilladas, sacrilegio y raptos, caballos briosos apostados y bergantín fugaz dispuesto, el río Guadalquivir profundo y enigmático, muertes a fuego y espada y huida veloz del héroe arrebatado por un vértigo infernal de desesperación. Esto en la Primera Parte, todo envuelto en movimiento, dinamismo y acción. Don Juan es una tromba, una vorágine, que arrebató todo a su paso.

La Segunda Parte se abre en el panteón de la familia Tenorio. Sepulcros, estatuas de piedra, sauces llorones inclinados sobre las tumbas y cipreses enhiestos hacia lo alto en una noche de luna plateada y gélida. Pasos meditabundos y nostálgicos de don Juan entre el misterio de tumbas que sobrecogen, sombras de ultratumba, la estatua animada del Comendador, invitación temeraria. Banquete, brindis, euforia en casa de don Juan, seguido de duelos y muerte. Cena paródica en el sepulcro del Convidado de piedra, espectros, osamentas, sudarios y sombras macabras. El reloj de arena, implacable, marca el último instante. Campanas fúnebres y cantos funerarios. Arrepentimiento y apoteosis final del amor. Dos almas brillantes como llamas ascienden hacia el Empíreo entre músicas angelicales al esclarecer el alba de un nuevo día que aterrará a los Sevillanos.

Estructura del drama

La Libertad omnímoda con que está construido el *Tenorio* es otra gran evidencia de su romanticismo. La obra está dividida en dos partes bien delineadas por su carácter diverso: comedia de capa y espada la primera, con la historia del libertino, y drama religioso, con la moralidad propia del auto sacramental, la segunda, cuya culminación marca la salvación del pecador. Los cuatro actos que componen la Primera Parte y los tres de la Segunda van encabezados con títulos efectistas e impresionantes, que nos previenen y ambientan: Libertinaje y escándalo, Destreza, Profanación, El Diablo a las puertas del cielo, La sombra de Doña Inés, La estatua de Don Gonzalo, y Misericordia de Dios y apoteosis del amor. Esta innovación no es original de Zorrilla; la encontramos igualmente en otros dramas de la época, como en *El Trovador* (1836), de García Gutiérrez, y en *Muérete ¡y verás!* (1837), de Bretón de los Herreros. Pero procede, sin duda, de inspiración francesa o alemana.

La Primera Parte es un despliegue de acción y violencia dentro de una increíble concentración de tiempo.

La Segunda (cinco años más tarde y en una noche de verano) marcha a un ritmo lento y meditabundo, en armonía con los conflictos interiores del héroe, que vacila entre realidad y delirio, y con el misterio y suspense que se abre en torno a su salvación. El reloj de arena, al deslizarse implacable los granos de la vida, marca el ritmo y eleva la tensión en progresión aritmética.

Los personajes aparecen aislados sin saber de donde vienen y en cuadros sucesivos, brotando el drama de la interacción de ellos. Don Juan se nos presenta en la primera escena con un antifaz, y sus primeras palabras son un intento de pronta definición de su personalidad fogosa y violenta. Ciutti, que le ha servido un año, cree que es español, pero –¡cosa rara!– ignora su nombre. Como lebre-criado, conoce bien sus prontos de impaciencia, pero poco le importan, ya que como amo tan franco, noble y bravo, vive mejor que un prior, sin que le falte tiempo libre, bolsa llena, buenas mozas y mejor vino.

La técnica interna de los actos sigue una serie de paralelismos y contrastes de personajes, temas y situaciones, que nos recuerdan la comedia clásica. Esta construcción simétrica domina particularmente en el primer acto. Se inicia con dos diálogos paralelos: entre Buttarelli y Ciutti, y Buttarelli y don Juan. Con la llegada de los

héroes, momento climáticos del acto, la escena se transforma en una concentración de paralelismos y contrastes, espaciales unos, temporales otros: entrada sucesiva de don Juan y de don Luis, ambos con antifaces; ante la mesa central, dos sillas que se disputan; se sientan frente a frente; a su alrededor don bandos de amigos. En un rincón don Gonzalo, en otro don Diego, dos jueces rígidos frente a los dos libertinos. Los paralelismos temporales crean un crescendo tensional hacia el clímax: lectura de las listas de crímenes, enumeración y suma de muertos y conquistas, nueva doble apuesta que conmueve aún más la Hostería del Laurel; mensajes secretos a ambos criados que parten; enfrentamiento, identificación y salida de don Gonzalo; enfrentamiento, identificación violenta y salida de don Diego. En la calle dos prendimientos sucesivos y similares; y los bandos de amigos se separan agrupados en torno a las apuestas. El paralelismo y los contrastes penetran aún en el segundo acto, presentándonos a los dos héroes libres ya de la presión, acudiendo fatídicamente en la misma encrucijada de la calle. En el resto la técnica de simetrías es menos rebuscada y efectista una vez que don Juan se deshace de don Luis. En los actos finales de la Segunda Parte aparecen nuevamente situaciones paralelas: invitación y banquete de don Juan, invitación y cena paródica de la Estatua; dos fuerzas opuestas se disputan el alma de don Juan, que vacila entre virtud y pecado, condenación y salvación. La gracia y el amor triunfan y dos brillantes llamas, en ascensión paralela se pierden en el espacio.

Al paralelismo de acción y situaciones hay que añadir el paralelismo del estilo. Son frecuentes las repeticiones de versos, palabras y expresiones de diálogos con idéntico tono y rapidez, des estrofas paralelas, como las décimas del sofá (vs. 2170–2223). Para Ortega, esta construcción simétrica revela la intención del autor de crear una obra con la simplicidad y primitivismo del arte plenamente popular (v. 247). Y hasta encuentra un género literario sin nombre y acotamiento hasta Valle–Inclán, en que encuadrar este drama zorrillesco, el esperpento. Se trata de un recurso técnico de gran valor efectista, tensional y climático, dentro de la libertad estructural del romanticismo.

VERSIFICACIÓN

PARTE PRIMERA

ACTO PRIMERO

(Estrofas)

Redondilla (abba) vs.1–72

Quintillas(abbab), (ababa) vs.73–102

Redondillas (abba), (abab) vs.103–254

Romance (éa) vs.255–380

Redondillas (abba), (abab) vs.381–440

Quintillas(abaab), (ababa), (aabba) vs.441–695

Redondillas (abba) vs.696–835

ACTO II

Redondillas (abba) vs.836–1141

Versos sueltos vs.1120–1121

Ovillejos (aabbccddc) vs.1142–1201

Redondillas (abba) vs.1202–1249

Octavillas (abbcdeec) vs.1250–1345

Redondillas (abba) vs.1346–1365

Ovillejos (aabbccddc) vs.1366–1425

Redondillas (abba) vs.1426–1433

ACTO III

Romance (é) vs.1434–1547

Redondillas (abba), (abab) vs.1548–1648

Octavillas (abbcdeec), Redondillas (abba), (abab) vs.1649–1731

Redondillas (abab) vs.1732–1771

Seis versos octosílabos (ababab) vs.1772–1777

Quintillas (abaab), (ababa), (abbab) vs.1778–1797

Redondillas (abba), (abab) vs.1798–1909

ACTO IV

Romance (á) vs.1910–2025

Redondillas (abba), (abab) vs. 2026–2173

Décimas (abbaaccddc) vs.2174–2223

Redondillas (abba), (abab) vs.2224–2447

Romance (é) vs.2448–2563

Redondillas (abba) vs.2564–2639

PARTE SEGUNDA

ACTO PRIMERO

Redondillas (abba) vs.2640–2923

Décimas (abbaaccddc) vs.2924–3113

Quintillas (abbab), (ababa) vs.3218–3227

ACTO II

Redondillas (abba), (abab) vs.3228–3491

Décimas (abbaaccddc) vs.3492–3511

Redondillas (abba), (abab) vs.3512–3599

ACTO III

Cuartetos endecasílabos (abab), (abba) vs.3600–3643

Redondillas (abba) vs.3644–3727

Quintillas (ababa), (abaab) vs.3728–3737

Redondillas (abba), (abab) vs.3738–3765

Décimas (abbaaccddc) vs.3766–3815

A excepción del romance, que prefiere la asonancia, las demás combinaciones métricas usadas por Zorrilla, con su rima consonante, llenan el drama de una sonoridad intensa, y en ello radica parte de su popularidad. Según Ortega, estos consonantes *de Don Juan* son uno de los pocos tesoros que hay en nuestra tierra (V.244). Para este pensador, el Tenorio es un claro ejemplo del estilo prosaico y funambulesco preferido por el post-romanticismo. Se fermenta en dicho periodo un afán de prosa, pero se hace un esfuerzo para que aparezca disfrazada chillonamente como verso dando prioridad al ritmo y rima. Y concluye: Así se explica que el *Don Juan* sea casi por entero pura prosa a quien se ha puesto el arreo del verso, subrayando lo que tiene de externo arreo, charretera y gualdrapa. Pero esto es precisamente una de las causas de su popularidad (V.248). Estos versos, aparentemente sencillos y naturales, resuenan con eco pegajoso en los oídos del público que los retiene fácilmente en la memoria.

El problema de fuentes

y originalidad

El tema de este drama de Zorrilla, como hemos adelantado, no era nada nuevo, Durante tres siglos había venido rodando por escenarios y literaturas desde la primera versión dramática del mercedario Gabriel Téllez. La leyenda del Burlador había alcanzado un desarrollo sin precedentes en España y más aún fuera de España.

A los veintiséis años, Zorrilla recoge el tema y en veintiún días (Según carta suya) escribe su versión romántica del don Juan. Años más tarde, en la autocrítica del drama, menciona su inexperiencia del mundo y del corazón humano, su falta del plan global al escribirlo, y, lo más curioso, su casi total *originalidad* por su desconocimiento de cuanto sobre el tema donjuanesco se había escrito fuera y dentro de España.

En ambos dramas don Juan aparece como el clásico burlador sevillano, osado con las mujeres, valiente con los hombres y atrevido con los difuntos, envuelto en satanismo y temeridad. La algaraza carnavalesca de Zorrilla corresponde a la algaraza de estudiantes de Zamora, que don Juan intenta apaciguar y disolver. Para sus fines y conquistas se vale de los recursos tradicionales, como sobornos de criados y alguaciles. Es un criminal notorio con larga lista de muertes y conquistas en su historial. En ambos dramas ha escalado claustros y roto clausuras.

Prometido a doña Ana de Ulloa (En Zorrilla a Inés de Ulloa), su amor fingido no termina en matrimonio

porque ambos padres rompen el compromiso acordado al saber la vida criminal de don Juan. La actitud para con su padre, don Diego, es provocativa e insolente, y el Comendador cae muerto a manos de don Juan por defender la puerta de su casa, en Zamora, y por cuestión de honor de familiar, en Zorrilla. Este percance origina toda la acción posterior en torno al convidado de piedra: estatua, cena sobre la tumba con idénticos manjares. Finalmente, en ambos dramas don Juan se arrepiente y acude a la piedad y clemencia divinas, en Zamora aprovechando la eternidad del último instante, y en Zorrilla en el último grano del reloj de la vida.

Hay otros detalles paralelos de menor importancia, pero los nuevos elementos introducidos por Zorrilla para matar al Convidado, son aquí de mayor importancia. La diferencia esencial radica en el carácter del protagonista. En Zamora es un frívolo burlador de honras desde el principio hasta el último instante en que se arrepiente. El don Juan zorrillesco sufre, por el contrario, un cambio radical hacia la mujer desde el momento en que oye de Brígida la incentiva pintura de esa joven ideal, doña Inés, quien en la oscuridad del claustro alimenta ya una llama de amor puro por él. Este amor convertido en sacrificio hará posible su redención. A este amor angelical corresponde contrariamente la venganza del burlador en el Convidado. Doña Ana, que no perdona el haber sido burlada por el infiel asesino de su padre, no busca su salvación, sino el castigo. Y este castigo, la muerte del Burlador, se ejecuta por mediación de la estatua del Comendador (como en Tirso), mientras que Zorrilla, con más verosimilitud, hace intervenir la espada del capitán Centellas. Si a todo esto añadimos la técnica dramática claramente superior en Zorrilla y la riqueza de recursos estilísticos populares, fácilmente comprendemos cómo el *Tenorio* mató el *Convidado* desbancándolo de los escenarios.

Los problemas teológicos: la salvación

por el amor

El Burlador de Tirso es un clásico ejemplo de moralidad ortodoxa: don Juan, fiel a su lema tan largo me lo fiáis, desperdicia el último grano del reloj de su vida, y, según la rigidez moral, ha de condenarse por morir impenitente e incorrecto. La misma suerte corre el don Juan de Molère. Se trata de pecados no de ateísmos, sino de presunción, de irresponsable autosuficiencia, de imperdonable desprecio de la gracia, pecados contra el Espíritu Santo, que según el Evangelio, no se perdonan ni en esta vida ni en la otra.

Los pecados del don Juan zorrillesco son pecados normales, no pecados contra el Espíritu Santo. Paradójicamente es don Gonzalo de Ulloa, el recto, el intransigente, el bueno, quien va al infierno por pecados de esta índole: orgullo, odio y soberbia espirituales. Nada más conmovedor que ver a todo un don Juan de rodillas a los pies del Comendador, confesando sincero amor a su hija, un amor que le ha regenerado, ofreciéndose ahora a ser un esclavo y a vivir en su casa vida de matrimonio, totalmente sometido a su voluntad y arbitrio. Pero el odio ciega el corazón de este padre orgulloso y egoísta, víctima del frío código del honor: ...¿Tú su esposo? / Primero la mataré (vs.2542545), es su firme decisión. Su pecado de orgullo y egoísmo llega al máximo de culpabilidad cuando a la última súplica de don Juan: Míralo bien, don Gonzalo, / que vas a hacerme perder / con ella hasta la esperanza / de mi salvación tal vez (vs.2550–2553), contesta con tono de satánica soberbia anticristiana: Y ¿qué tengo yo, don Juan, / con tu salvación que ver?

(vs.2554–2555).

Mucho se ha traído y llevado el satanismo de Don Juan. Las alusiones en el *Tenorio* son ciertamente numerosas en boca de sus personajes (Ciutti, Mejía, don Gonzalo, don Diego, Brígida, Escultor y Alguacil), ya para acentuar su destreza, fuerza y valor físicos, ya su arrojo y temeridad con los muertos y su poder seductor en el terreno del amor.

Dado el carácter religioso de la obra (drama religioso–fantástico lo subtitula), Zorrilla, que atestigua haberse puesto a escribirlo sin plan alguno preconcebido, muestra que tuvo uno al menos, el plan de rodear al libertino de un marcado satanismo. En efecto, desde el principio don Juan aparece como personaje sobrehumano, monstruo de livinidad (v.249) y escandaloso en extremo (pues por doquiera que voy / va el escándalo

conmigo, vs.411–412). Leída su increíble lista de crímenes y conquistas, el mismo don Luis se hace cruces de hombre tan extraordinario. Don Gonzalo, que ha visto por sus propios ojos qué monstruo de maldad es su planeado yerno, jura matar a su hija ante que consentir en un matrimonio tal. Y es ahora cuando don Diego reniega de su paternidad y huye para no ver tal engendro monstruoso, porque los hijos como tú, le dice son hijos de Satanás (vs.782–783). Para don Luis, libertino sin contrincante fuera de Tenorio, don Juan es un superhombre, un Satanás (v.886) que lleva consigo algún diablo familiar (v.907). De ahí que no se fíe de las bravuconadas del testarudo aragonés, (vs.946–947). Todo lo teme de ese loco desalmado (v.991): (vs.1039–1044). Brígida, la beata, inmediatamente advierte lo diabólico de don Juan: Vos si que sois un diablillo (v.1235), le dice en su primer encuentro. Pero pierde el tino cuando este hombre, que ella creía sin alma y sin corazón (v.1325), se humaniza enajenado por esa hermosa flor enclaustrada. Es el principio de su cambio de un satanismo inicial a un amante civilizado que terminará en religiosa conversión.

Inés es víctima del poder diabólico de don Juan. Desde que le vio por primera vez a través de unas celosías, confiesa a Brígida: (vs.1624–1627). La lectura de la carta es un filtro envenenado, un encanto maldito que engendra en su alma un anhelo fatal: (vs.1758–1759). Y la llegada de don Juan, de ese espíritu fascinador, la arrebató en un delirio que causa su desmayo. Y en la quinta al otro lado del Guadalquivir, Brígida y Ciutti comentan lo extraordinario de los sucesos: (vs. 1938–1943).

En el Tenorio asistimos a un caso de salvación por contrición perfecta. Don Juan se duele y detesta de sus pecados e invoca al Dios de la clemencia. En este acto de 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 su alma en precio del alma impura 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 arrastrado por un dolorido a verter lágrimas amargas sobre su sepultura: (vs.2944–2953). Y ES ahora cuando la sombra intercede, suplica, insta al arrepentimiento a este amante sumido en un mar de dudas, conflictos y amarguras. Nubes de delirio y confusión oscurecen su mente por breves momentos, pero el misterioso poder de la comunión de los santos obrará el milagro de la conversión del pecador. El sacrificio de la Virgen María medianera ha sido aceptado por Dios. Ya anteriormente había recordado don Juan como por amor a ella en la virtud, en Dios, en su Edén. Y ahora frente a su estatua, despojado de todo egoísmo, su amor sincero hace que vuelva sobre sí mismo y reconozca, junto a su maldad inaudita, la infinita piedad de Dios. No es tanto salvación por el amor como salvación por la sinceridad, por el encuentro consigo mismo, dentro del misterioso operar del Cuerpo Místico.

Conclusión

El satanismo del protagonista no tiene el carácter metafísico del enfrentamiento entre el ser humano y Dios sino que representa un pecador libertino y fanfarrón al que el amor puede redimir consiguiendo que en el último extremo haga un acto de contrición, se arrepienta de sus pecados y alcance la vida eterna, lo cual está muy cerca de la doctrina católica del perdón y por supuesto muy lejos de la moral puritana protestante según la cual las acciones del ser humano son las que le proporcionarán premio o castigo en la otra vida.

Uno de los detalles de la autocrítica de Zorrilla es la inverosimilitud de las horas del reloj de don Juan. Toda la primera parte tiene lugar en una noche, desde las siete y media y ocho de la tarde a la una de la madrugada aproximadamente. Al dar el reloj los cuartos para las ocho tiene lugar la masiva entrada de amigos y curiosos en la Hostería del Laurel esperando la llegada de don Juan y Mejía. Varias cosas han pasado antes y otras muchas pasan después: lectura de las listas de crímenes, nueva apuesta, enfrentamiento con don Gonzalo y don Diego, arrestos de don Juan y de don Luis en la calle y encarcelamientos consecutivos. Libres ambos, don Juan y Ciutti hacen planes para llevar a cabo el lance de doña Ana. Entrevistas con Brígida y Lucía, concluyendo en acto II con esta alusión al tiempo: Cuitti, ya sabes mi intento: / a las nueve, en el convento; / a las diez, en esta calle (vs. 1431–1433)

