

# La fantasía hagiográfica y el maravilloso cristiano en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla

Licet García Simón

Florida International University

**Resumen:** Este trabajo propone una lectura del drama de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, a la luz de la hagiografía. En un primer nivel, la comparación de la obra con el relato hagiográfico, *Vida de María Egipcíaca*, permite poner de relieve el paralelismo entre los elementos constitutivos de *Don Juan Tenorio* y los rasgos definitorios del relato hagiográfico de vida licenciosa. En un segundo nivel, una aproximación al empleo del maravilloso cristiano en el drama permite subrayar la manera en que Zorrilla se sirve del maravilloso cristiano para presentar la obra a los lectores españoles como forma naturalizada del género fantástico. Por último, la exploración de las características de la comedia hagiográfica barroca simplifica la comprensión del artificio escenográfico en el drama.

**Palabras clave:** relato hagiográfico, maravilloso cristiano, fantástico, comedia barroca

Desde que fue representado por primera vez en Madrid en marzo de 1844, *Don Juan Tenorio: drama religioso fantástico en dos partes*, de José Zorrilla (1817-1893), no ha dejado de suscitar emociones, reacciones y polémica. Por un lado, la sublimidad poética y la profundidad religiosa del texto siguen cautivándonos; por el otro, las excentricidades en que incurre Zorrilla en las escenas finales nos desconciertan. En lo sobrenatural (entendido como lo que transgrede las leyes del mundo real), se intercalan elementos provenientes de la novela gótica, de la taumaturgia, de la escatología y de la religiosidad popular. Esa heterogeneidad, y la exuberancia de entes y sucesos que se inscriben arbitrariamente en terrenos diversos, han obstaculizado, históricamente, la comprensión del texto. A la presencia de escenas que contienen sombras parlantes, esqueletos que se mueven, tumbas que aparecen y desaparecen, festines que consisten en carne de serpiente y huesos humanos—elementos todos del terreno de la escatología—se suman otras tantas a las que resulta difícil dotar de sentido: mientras que los muros transparentes, las dos almas que suben al cielo y la cama de flores que aparece en el sitio de la tumba evocan la prestidigitación, los querubines revoloteando alrededor de los cuerpos remiten al evangelio. Y, en su conjunto, todos los elementos que componen los últimos actos del drama evocan la atmósfera de misterio que gobernaba los escenarios sobrenaturales de la novela gótica.<sup>1</sup>

En “*Don Juan Tenorio* y la tradición de la comedia de magia”, David T. Gies sintetiza algunas de las maneras en que se ha hecho frente a la dificultad que

---

<sup>1</sup> Conviene recordar que la novela gótica surgió a la sombra de la Inglaterra del Siglo de las Luces, cuando el rechazo de lo sobrenatural en la vida cotidiana se tradujo también en AATSP Copyright © 2017

dimana de tanta fantasmagoría aglomerada. El estudioso examina la postura mantenida por la crítica que, según él, o no se ha enfrentado seriamente con el componente fantástico en el drama, optando por un “vergonzoso silencio” (2), o ha ofrecido explicaciones incompletas que no hacen justicia al texto. Blanco de la crítica de Gies son, entre otros: Feal Deibe y su lectura freudiana y jungiana de la obra (375-87), Héctor Romero (9-16) y Guido Mazzeo (151-55) y sus lecturas teológicas, Joaquín Casaldueiro y James Mandrell (22-30) y sus interpretaciones de las posibles fuentes, y Gustavo Pérez Firmat y su teoría del carnaval (269-81). Gies, por su parte, intenta explicar el componente fantástico en *Don Juan Tenorio* desvelando la deuda de Zorrilla con la tradición de la comedia de magia,<sup>2</sup> de la que el dramaturgo extrae, según él, la técnica taumatúrgica para las inverosímiles escenas de cierre (4-14).

En lo que más o menos podríamos llamar “el otro extremo del espectro crítico” estarían las posturas radicales de los que han vituperado los episodios sobrenaturales en el drama, aduciendo que el final padece por ridículo y cursi. Roberto Sánchez, por ejemplo, declara: “What an apotheosis he creates for *don Juan* in the final scene! One with celestial music, perfumed flowers, and fluttering cherubs. In short, an extravagant example of nineteenth century *cursilería* at its worst” (22, énfasis mío). José Ortega y Gasset, admirador profundo del don Juan de Tirso, pero tenaz detractor<sup>3</sup> del don Juan redimido de Zorrilla, afirma que ese final inverosímil y absurdo solo consigue convertirlo en “un mascarón de proa” y en “un figurón de feria” (125). Hasta uno de los más deslumbrados por el genio de Zorrilla, José Lezama Lima, a la hora de enfrentarse con la fantasmagoría del final del drama, justifica la paradoja literaria que ese final supone aduciendo que Zorrilla trató el pecado y la muerte de una manera “verbenera”; y agrega que “[e]l *Don Juan*, más allá de sus ripios y caídas tiene el perdurable atractivo

---

condena de su uso literario y estético. Las convenciones genéricas de la novela gótica fueron marcadas por escritores como Horace Walpole, Clara Reeve o Sophia Lee, primero, y posteriormente Ann Radcliffe, W. Ireland, William Beckford, M. G. Lewis y Ch. Maturin, entre otros, que en un acto de rebeldía, comenzaron a escribir algo nuevo, que transgrediera las normas establecidas por los principios estéticos de la preceptiva clasicista. Frente a la razón, postularon lo irracional y, ante la necesidad de nuevas fuentes de inspiración y de nuevos públicos, acudieron al miedo. En ese empeño, recurrieron al bagaje cultural heredado, y le aplicaron ciertas dosis de elementos fantásticos. A propósito de la relación entre la novela gótica y el género fantástico y de la recepción del género fantástico en la España del siglo XIX, véase: “La magia postergada: género fantástico e identidad nacional en la España del XIX” (Tesis doctoral de Juan Jesús Payán Martín) y *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, de David Roas.

2 Hubo tres tipos de comedia dentro del teatro barroco: la mitológica, la de magia y la hagiográfica (de clara función evangelizadora). La comedia hagiográfica se trata extensamente más adelante en este trabajo.

3 El desdén orteguiano por el personaje zorrillezco se arraiga en el intento del don Juan de Zorrilla de conformarse a las reglas sociales y religiosas. Su desprecio también provenía de su desaprobación de la regeneración nacional a través de la religión. A propósito del tema véase: “La estrangulación de Don Juan”. *Revista de Occidente*, Madrid, 1970, de José Ortega y Gasset.

de un gran tema tratado con desenvoltura y jugueteo por un espíritu ingenuo que une el folletín sin desmayo con la teología mal interpretada” (173).

Es inobjetable que gracias a la voluntad crítica de los estudiosos mencionados —y de otros tantos aquí omitidos— se han ampliado por mucho las posibilidades interpretativas de la obra. Pero tanto los que la han leído a la luz de textos predecesores para hallar sus fuentes, como los que la han condenado por cursi o celebrado por irreverente, han pasado por alto el marcado paralelismo que existe entre los elementos constitutivos de *Don Juan Tenorio* y los rasgos definitorios de una manifestación literaria caracterizada por la presencia en ella de lo maravilloso cristiano: el relato hagiográfico. A la luz de la hagiografía, primero en su sentido inaugural y luego en el sentido aclimatado a que la obligó la historia y, sobre todo, a la luz del maravilloso cristiano, se descubre una nueva manera de entender los “dislates fantásticos” que tanto han contrariado a la crítica.

Lo fantástico ocupa un lugar central en la obra de Zorrilla, pero presenta unas peculiaridades muy personales. Sin duda donde mejor definió su idea de lo fantástico fue en el prefacio a su cuento *La pasionaria*, incluido en sus *Cantos del trovador*, donde diferencia entre lo fantástico europeo (al estilo de E.T.A. Hoffmann) y lo fantástico español. En un diálogo ficcional con su esposa, Zorrilla contrapone el fantástico de Hoffmann al practicado por él mismo, cuyo rasgo principal es el entronque cristiano. La conversación de la pareja tiene lugar un día en que su mujer leía los cuentos fantásticos de Hoffmann y Zorrilla escribía los suyos. Cuando ella le pregunta que por qué no escribe cuentos fantásticos como los de Hoffmann, Zorrilla replica que no considera este género oportuno en España. Aduce que, con el clima y carácter españoles, “¿quién se lanza por esos espacios tras de los fantasmas, apariciones, enanos y gitanas de ese bienaventurado alemán?” (*Obras Completas* I, 616-617). Enseguida, añade que la luz del sol meridional “[a]clararía el ridículo misterio en que las nieblas de Alemania envuelven tan exageradas fantasías” (616-617). Su mujer replica: “en ese caso, ¿a qué género pertenece tu leyenda *Margarita la tornera*?” (616-617). Zorrilla (probablemente consciente de que su rechazo del género fantástico contradecía su afición a lo sobrenatural), responde que dicha leyenda también pertenece al género fantástico. Tras escuchar el reproche de su esposa acerca de la incoherencia entre sus ideas teóricas y su praxis, Zorrilla explica: “Entendámonos. *Margarita la tornera* es una fantasía religiosa, es una tradición popular, y este género fantástico no lo repugna nuestro país, que ha sido siempre religioso hasta el fanatismo” (616-617).

Es evidente que el fantástico zorrillezco está mediatizado por el afán de distanciarse y de reapropiarse de las modas venidas del extranjero, y por una búsqueda de equivalentes en la tradición nacional, a partir de los cuales recrear las bases del género. El suyo es un fantástico ortodoxo, que solo acepta como tema de lo fantástico español las tradiciones populares y que se vuelve, por eso, hacia el material legendario autóctono. Es precisamente al amparo de esa

dimensión tradicional y religiosa que se construye la fantasmagoría de *Don Juan Tenorio*. Cuando Zorrilla mira al pasado en busca de fuentes para nacionalizar el género en boga, reconoce las posibilidades que ofrecen, por un lado, el relato hagiográfico, que por constituir material religioso, permite vincular al género fantástico con el cultivo de la leyenda religiosa y la religiosidad popular y, por el otro, el don Juan nacido de los bastidores del teatro barroco (de la pluma de Tirso de Molina), que le permite entroncar al género con el gran legado del barroco español. En este caso, Zorrilla responde al dominio cultural del “fantástico puro” hoffmaniano por medio de un texto religioso-fantástico que refleja su españolidad a través de la reapropiación del mito de don Juan<sup>4</sup> en el plano legendario, y por medio de la subordinación a la cosmovisión cristiana, en el aspecto sobrenatural. Esta línea de lo fantástico religioso explorada por Zorrilla en *Don Juan Tenorio* exhibe concomitancias con el relato hagiográfico, principalmente, por la presencia del maravilloso cristiano.

Como literatura hagiográfica se conoce un tipo de producción escrita, de carácter utilitario, que informa sobre la vida de los santos y cuyo objetivo básico es la edificación espiritual de los fieles durante la celebración litúrgica. El origen de la hagiografía como género se remonta a las *Actas de los mártires*<sup>5</sup> en los siglos II-V, por un lado, y por el otro a la literatura monacal<sup>6</sup> procedente de la Iglesia de Alejandría (Sáenz Herrero 831). Generalmente, los relatos difieren tanto en el uso de las técnicas narrativas, como en las particularidades de las vidas narradas, y se organizan en diferentes subclases hagiográficas.<sup>7</sup> Un elemento común, sin embargo, los une y los define a todos: la presencia de “lo maravilloso cristiano”, que se traduce dentro del corpus literario hagiográfico como “lo sobrenatural y lo milagroso”. Lo maravilloso cristiano se da en aquel tipo de ficción en que las apariciones o fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa, comúnmente por la intercesión de la Virgen, de algún santo o de la providencia divina. En palabras de David Roas, pertenece al género maravilloso cristiano “[a]quel tipo de narración de corte legendario y origen popular en que los

4 Nos referimos aquí al don Juan del barroco español que irrumpe por primera vez en la literatura de la pluma de Tirso de Molina, en la pieza teatral: *El burlador de Sevilla o Comedido de piedra*. No podemos explorar aquí, por razones de espacio, las raíces literarias del mito universal.

5 Textos que contenían cartas romanas sobre martirios a cristianos, o relatos ficticios de extraños sucesos, que fueron paulatinamente modificados por la iglesia hasta constituir catálogos cronológicos generales o martirologios, cuya lectura fue incluyéndose en la liturgia, a la vez que se enriquecían con la incorporación de datos, leyendas y personajes sacados de obras que narraban vidas de santos. Véase “El género hagiográfico y su tradición literaria” de Jorge Sáenz Herrero (831, 832).

6 El monaquismo del Oriente llega al occidente gracias a la literatura monacal: compilaciones sobre milagros, visiones, conversiones de los monjes, así como de biografías de ermitaños y ascetas. *Ibid.*, pp. (831-832).

7 Relato paradigmático, relato de vida licenciosa, relato de visiones, relato de viajes y el relato martirial.

fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa (su desenlace se debe a una intervención divina)” (14).

De cualquier modo, es imposible hablar del maravilloso cristiano (en términos literarios), fuera de un contexto hagiográfico. Como subgénero, el maravilloso cristiano también denominado *maravilloso religioso* o *maravilla divina* por Francisco López Estrada (56) surge y se consolida durante los siglos plenomedievales, y no es más que el resultado de haber trasladado a la literatura religiosa elementos de un ámbito autónomo más antiguo que las letras mismas<sup>8</sup>: el ámbito de *lo maravilloso*.<sup>9</sup> La necesidad de perfeccionar la pedagogía cristiana para asegurar la salvación de las almas, ya no a nivel colectivo sino individual, a raíz de la Reforma Gregoriana,<sup>10</sup> obliga a la iglesia a convertir la literatura de santos en un instrumento no solo de instrucción sino también de seducción. No había mejor estrategia para atraer y convencer a los fieles —que entendían el milagro como la prueba máxima de omnipotencia divina— que introducir lo maravilloso dentro del corpus literario hagiográfico para demostrar la eficacia sobrenatural del santo por medio de sus prodigios.

En síntesis, el mundo que se construye en el relato hagiográfico obedece a una serie de normas que rigen un orden ya codificado: el cristianismo. Dentro de la hagiografía, el maravilloso cristiano constituye un recurso esencial para lograr que el fenómeno sobrenatural que se describe sea entendido y aceptado por el público como manifestación del poder de Dios. No hay dudas de que el mundo que se construye en la segunda parte de *Don Juan Tenorio* obedece a esas mismas normas. Toda la inverosimilitud de que adolece ese final “apoteósico” se torna comprensible a la luz de un sistema que reduce y explica lo insólito. Es manifiesto que el regreso de doña Inés y la salvación misma de don Juan son posibles por la intervención de la providencia divina:

---

8 Tomamos esta frase del prólogo a *Antología de la literatura fantástica* (1940), de Jorge Luis Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. Casares se refiere allí de esta manera al género fantástico en general: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras”. Recordemos que en 1940 aún no había un claro deslinde entre lo maravilloso y lo fantástico, y que todo texto en que sucediese un fenómeno sobrenatural era considerado fantástico. No es hasta 1960 que Todorov establece criterios de clasificación para ambas categorías. (Véase *Introduction à la littérature fantastique*, de Tzvetan Todorov).

9 Surgida de la tradición oral y codificada como un ámbito autónomo, la literatura maravillosa es aquella que nos sumerge en un mundo regido por leyes distintas de las del mundo real. Evoca un universo deslumbrante en el que, según Tzvetan Todorov, “lo sobrenatural tiene derecho a existir”. Dentro del *maravilloso medieval* se han señalado tres facetas: lo maravilloso antropológico, lo maravilloso folklórico o mitológico y lo maravilloso religioso o maravilloso cristiano.

10 Tiene lugar alrededor del siglo XI, y aspiraba a la instauración en la sociedad de una vida conforme al Evangelio. Proponía la restauración de las estructuras eclesíásticas, la elevación moral del clero y una profunda renovación espiritual de toda la Iglesia.

*La voluntad de Dios es*  
 de mi alma con la amargura  
 purifiqué su alma impura,  
*y Dios concedió a mi afán*  
 la salvación de don Juan  
 al pie de la sepultura. (énfasis mío; 3780)

Manifiestamente, Zorrilla acepta la vigencia absoluta del maravilloso cristiano como medio para configurar el universo fantástico del final de *Don Juan Tenorio*.

A primera vista pareciera que se trata, sin embargo, de un empleo arbitrario del maravilloso cristiano en un contexto que no es hagiográfico. Don Juan no es precisamente un santo; y en ese sentido, a pesar de las similitudes aludidas, la obra se inscribiría en unas coordenadas bastante alejadas del universo hagiográfico. Pero esta percepción puede cambiar por mucho si exploramos la estructura y los rasgos del *Relato de vida licenciosa*, un tipo especial de relato hagiográfico que comparte con el drama de Zorrilla ciertas peculiaridades.

A diferencia del relato paradigmático, en que se narra desde el principio la precoz inclinación del individuo a la vida santa, en el relato de vida licenciosa se narra primero la vida inmoral para contraponerla luego al arrepentimiento y a la santidad que el protagonista alcanza. En “Lo real, lo fantástico y lo maravilloso en el relato hagiográfico”, Sáenz Herrero nos proporciona un esquema completo de la organización de este tipo de historia que, según él, se refleja generalmente del modo siguiente: a) vida licenciosa (deseo de vida placentera, proceso de degeneración y arrepentimiento); y b) vida ejemplar (deseo de santidad, arrepentimiento, proceso de perfeccionamiento y éxito, y santidad probada) (838, 839). A pie de página, Sáenz Herrero cita uno de los ejemplos más representativos de este tipo de relato: *Vida de Santa María Egipcíaca*, de significativa tradición en las lenguas romances (839). Su inclusión en el *Anuario de María o el verdadero ciervo de la Virgen Santísima* (1841 Tomo Primero) y en muchos otros *flores sanctorum* medievales y posteriores, da fe de su popularidad en la literatura castellana.

Santa María nació en Egipto; a los doce años escapa de casa para ir a Alejandría, donde vive una vida impúdica. Muchos textos la describen como prostituta durante su etapa “licenciosa”. Según la hagiografía, vivió doblegada por un deseo insaciable y una indómita pasión. Tras 17 años de vida inmoral viaja a Jerusalén para la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz. Este viaje era una “anti-peregrinación”, cuya finalidad real estribaba en encontrar compinches de lujuria entre la plebe. Costea su viaje con favores sexuales y continúa ejerciendo la prostitución en Jerusalén. Pero a las puertas del Santo Sepulcro una fuerza incorpórea obstaculiza su entrada. Segura de que se condenará por sus pecados y de que la causa del evento era su impureza, siente un fuerte remordimiento, reza e implora misericordia, y promete renunciar al mundo y convertirse en una

asceta. Entra sin dificultades al templo, donde una voz le indica cuál ha de ser su lugar de penitencia. A su salida inicia una vida en contrición en el desierto donde ha de sufrir ataques de los enemigos de las almas sin más defensa que la plegaria. Es protegida por la Virgen María en favor de su santa penitencia, y finalmente su arrepentimiento sincero, su vida en compunción y su fe en Dios, le ganan la santidad.

María Egipciaca se adentra en el desierto para llevar a cabo una práctica ascética extremadamente penosa. La prostituta arrepentida trasciende voluntariamente todas las limitaciones naturales de su sexo; se somete a unas inflexibles normas de conducta, a un severo ayuno, al aislamiento total, al rezo constante, al silencio (Núñez Nava, *Vida de Santa María Egipciaca: Poema medieval anónimo*). Esa etapa de su vida es recogida en el relato, por lo que el texto cumple con la segunda parte del proceso de perfeccionamiento: deseo de santidad (penitencia). En *Don Juan Tenorio*, aunque don Juan habla de un punto de penitencia que le abre el purgatorio (3810), lo cierto es que en la celeridad de esa fase final no queda tiempo alguno para reparaciones. Apenas hay lugar para un único y breve acto de contrición:

Suéltala, que si es verdad  
que un punto de contrición  
da a un alma la salvación  
de toda una eternidad,  
*yo, Santo Dios, creo en Ti;*  
si es mi maldad inaudita,  
tu piedad es infinita...  
¡Señor, ten piedad de mí! (énfasis mío; 3765)

Ana Alcolea asegura que don Juan se muestra “arrepentido, dolido, enamorado y creyente”, mucho antes de estar convencido de la existencia de Dios. Habla de los cinco años de ausencia como un viaje “iniciático y purificador” del que don Juan regresa renovado (110). La tesis de Alcolea pudiese, en efecto, sustentarse en ciertas escenas como las del monólogo de don Juan ante la estatua de Inés:

si es que de ti desprendida  
llega esa voz a la altura  
y hay un Dios tras esa anchura  
por donde los astros van,  
*dile que mire a don Juan*  
llorando en tu sepultura. (énfasis mío; 2970)

De hecho, todos los versos de las escenas III y IV del acto Primero, “La sombra de Doña Inés”, corroborarían esa afirmación, de no ser porque la actuación posterior del pecador pronto da al traste con el supuesto arrepentimiento:

*Yo soy vuestro matador*  
 como al mundo es bien notorio  
 si en vuestro alcázar mortuorio  
 me aprestáis venganza fiera,  
*daos prisa: aquí os espera*  
*otra vez don Juan Tenorio.* (énfasis mío; 3100-3110)

Es evidente que el viaje no sirvió para su purificación, pues don Juan claramente demuestra que es el mismo “matador” de antes. Además de que no hay en el texto ninguna alusión a que don Juan haya vivido en contrición en ese tiempo para expiar sus culpas. No por eso, sin embargo, está del todo ausente la penitencia que correspondería al proceso de perfeccionamiento en el relato hagiográfico. Don Juan no tiene el tiempo de purgar sus pecados, pero la inventiva zorrillezca vence ese obstáculo eximiendo al pecador de la responsabilidad de purgarse y haciendo que doña Inés asuma por él la penitencia. Cierto es que doña Inés no fue una asceta del desierto, no ayunó, y no pasó en vida por un proceso de perfeccionamiento en el sentido en que lo entiende la teología cristiana; pero estando libre de pecados que expiar, renuncia con resolución, no a los placeres terrenales, las vestiduras o los manjares, sino a la salvación y a la eternidad. Al empeñar su alma *post mortem* la penitencia del cuerpo se sustituye por la penitencia espiritual.

Pero, ¿representa Zorrilla a doña Inés como una santa? Evidentemente la salvación de don Juan constituye un milagro práctico, manifestado como acción taumatúrgica, únicamente posible gracias a la intervención de un ser privilegiado que tiene una relación directa con el más allá. Las palabras de Inés legitiman esa apreciación:

Yo a Dios mi alma ofrecí  
 en precio de tu alma impura,  
*y Dios, al ver la ternura*  
 con que te amaba mi afán,  
*me dijo: “Espera a don Juan*  
*en tu misma sepultura.* (énfasis mío; 3000)

El momento mismo de la muerte del santo se revela en todos los relatos hagiográficos como una de las cifras de la santidad. El añadido de los versos 1336-1339 subraya lo que sucede con el alma de María Egipcíaca cuando muere:



Los ángeles la van levando,  
 tan dulce son que van cantando.  
 Mas bien podedes[*sic*] esto jurar,  
 que el diablo no y pudo llegar. (1336-1339)

En *Don Juan Ténorio* el paradigma también se reitera, aunque desarrollándose aún más debido a la interpolación hispánica del mito de don Juan, y del tema de la salvación por amor:

Las flores se abren y dan paso a varios angelitos que rodean a doña Inés y a don Juan, derramando sobre ellos flores y perfumes, y al son de una música dulce y lejana, se ilumina el teatro con luz de aurora. Doña Inés cae sobre un lecho de flores, que quedará a la vista en lugar de su tumba, que desaparece. (178)

Por otra parte, ese espacio “impreciso” en que se encuentra doña Inés en espera del arrepentimiento de don Juan para salvarse o condenarse con él, es un espacio para el que existe una clara explicación dentro de la teología cristiana. Durante *la satisfacción* (uno de los tres<sup>11</sup> actos del penitente según se definieron en Trento), tiene lugar en el purgatorio la purificación final de las almas de los santos:

1030 Los que mueren en la gracia y en la amistad de Dios, pero imperfectamente purificados, aunque están seguros de su eterna salvación, sufren después de su muerte una purificación, a fin de obtener la santidad necesaria para entrar en la alegría del cielo.

1031 La Iglesia llama Purgatorio a esta purificación final de *los elegidos* que es completamente distinta del castigo de los condenados. La Iglesia ha formulado la doctrina de la fe relativa al Purgatorio sobre todo en los Concilios de Florencia (Cf. DS 1304) y de Trento (Cf. DS 1820: 1580). (III La purificación final o purgatorio, *Catecismo de la Iglesia Católica* 198)

Inés, manifiestamente está en fase de purificación, lavando en el purgatorio el pecado de don Juan, y también el suyo: haber querido ser fiel “a un amor de Satanás” (3005).

mas *tengo mi purgatorio*  
 en ese mármol mortuorio  
 que labraron para mí. (2995, énfasis mío)

11 Los actos del penitente, como se definió en el Concilio de Trento, son tres: la contrición, la confesión y la satisfacción.

Jesús Rubio Jiménez ha dicho que “[D]oña Inés se convierte así en una especie de virgen medianera ante la divinidad, lo cual casa bien con sus rasgos angelicales”, (14) aunque advierte que el tema de la salvación por amor no aparece por primera vez en el drama de Zorrilla (14), sino que es muy anterior.<sup>12</sup> Por su parte, Aniano Peña asegura que la salvación de don Juan es explicable desde el punto de vista teológico católico. Para él, en *Don Juan* asistimos a lo que la teología denomina “[u]n caso de salvación por contrición perfecta”, en que doña Inés, ya en comunión con Dios, intercede por él y le consigue el perdón: “Don Juan se duele y detesta 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 es un caso concreto de la comunión de los santos” (55). El problema con esta afirmación es que la Iglesia Católica solo reconoce el poder mediador de los miembros de la iglesia triunfante (aquellos “que se han salvado y que completamente purificados están en comunión completa con Dios”) (Catecismo 954). Según el Catecismo, Inés estaría en el estado intermedio, y pertenecería a la iglesia purgante (los salvados y destinados al cielo, que todavía no se encuentran completamente purificados).

Sin dudas, a la luz de la teología, el tema de la santidad de Inés se torna complejo. Una lectura cuidadosa del Dogma de la Comunión de los Santos en la Biblia, probablemente arrojaría suficientes argumentos para invalidar su presunta pertenencia a la iglesia triunfante. Pero al margen de ese debate, en *Don Juan Tenorio* se reproducen, tanto en el nivel estructural como en el temático, todos los elementos propios del relato hagiográfico de vida licenciosa: una estructura bímembre en que se antepone la vida pecaminosa al posterior arrepentimiento, una penitencia, una contrición, una salvación que se da por intervención de la providencia divina y un milagro ejecutado por *un ser que tiene una conexión directa con el más allá*.

Aunque por lo general puede seguirse hablando hasta nuestros días de una cierta uniformidad temática, en el sentido de que todo texto hagiográfico narra la vida, muerte y milagros del santo, la hagiografía no ha seguido una sola línea de desarrollo desde que se consolidó como género. Sus cauces y modalidades de divulgación han mutado progresivamente para adaptarse a las necesidades y gustos del público receptor. Desde que se promulgó en Trento (1853) el decreto *De*

---

12 El estudioso cita varios ejemplos clásicos como la *Divina comedia*, donde Beatriz, ya muerta, conduce en su ascenso a Dante; y la segunda parte del *Fausto*, de Goethe, donde Margarita, penitente ante el trono divino, junto con la Virgen, logran salvarle. Rubio Jiménez nos recuerda además que en la propia tradición teatral española se había dramatizado ya la controversia *De auxiliis* y el dogma de la comunión de los santos dentro del Cuerpo Místico (*El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua; *El burlador* y *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina; *El mágico prodigioso* y *La devoción de la cruz*, de Pedro Calderón de la Barca). Todas estas obras, como *Don Juan Tenorio*, tienden a resaltar la misericordia divina y la importancia de las obras de los justos, “[q]ue merecen gracia no solo para ellos, sino para los otros, *de congruo*” (15).

*invocatione, veneratione, Reliquiis Santorum, et sacris imaginibus* (invocación, veneración y Relicario de los Santos y las imágenes sagradas), la hagiografía ha ocupado un lugar medular en la salvaguardia y reafirmación de la fe cristiana en España; y fue precisamente el teatro el género que con mayor vehemencia se encargó de esa defensa. Las vidas de los santos, hasta entonces dramatizadas únicamente en los colegios de jesuitas, hallaron sobre el tablado un camino directo a la sensibilidad de un público al que a través de una escenografía compleja y sofisticada, se intentaba convencer del poder divino y de la misericordia infinita de Dios.

Conocida como *Comedia divina* o *Comedia de santos*, las representaciones teatrales de contenido hagiográfico<sup>13</sup> contribuyeron a asentar, para deleite de la contrarreforma, los fundamentos de la fe católica. Y aunque su implementación generó cierta controversia en torno a la legitimidad de aproximarse al terreno de lo sagrado recorriendo caminos que lindaban casi con lo profano, en general, la iglesia recibió con beneplácito aquellas piezas tejidas con los más disparatados hilos dramáticos, cimentadas en la desmesura, pero capaces de seducir a un auditorio, y de representar de forma visible el poder de Dios. Tal y como establecían los cánones de Trento, el teatro hagiográfico ponía ante los fieles una imagen viva del santoral cristiano, sazónada con los ingredientes propios de la comedia. La eficacia de la comedia de santos estribaba en insertar un mensaje de riguroso contenido cristiano dentro de una ambientación escenográfica de gran efecto espectacular que incluía efectismos visuales, máscaras, y artificios mecánicos de todo tipo. La necesidad de jugar con la novedad en la escena, y el hecho mismo de que el género tuviera que, como consigna, tratar de hacer posible lo imposible, maniataban el teatro de santos, introduciéndolo en un círculo concéntrico en el que se movían elementos irreconciliables que forman parte de la propia retórica hagiográfica: lo admirable, lo verosímil, lo fantástico (Aparicio 145).

También en la manera en que se representa a doña Inés en escena puede reconocerse la huella de la comedia hagiográfica. Tradicionalmente en la hagiografía este tipo de apariciones en forma de imagen definida y concreta no es el método común mediante el cual el santo interviene: “En el caso de los milagros *post mortem*, la presencia del santo se manifiesta de modo inmaterial o informe, pues se trata de la *virtus* que emana del sepulcro” (García de la Borbolla

---

13 El censo de la producción teatral hagiográfica del Siglo de Oro que realizó Jesús Menéndez Peláez en “El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: Aproximación a una encuesta bibliográfica”, recoge un total de 848 obras. Es un dato que, como nos recuerda el propio Menéndez Peláez, nos dice mucho no solo de la aportación de este tipo de teatro a la liturgia cristiana, sino de la gran importancia que tuvo el teatro hagiográfico dentro de la configuración general del teatro clásico español del Siglo de Oro (724). Un somero examen de las características principales de la comedia hagiográfica —que por cierto se representaron con gran éxito hasta los albores del siglo XIX, y que se encuentran por ello bastante cerca del tiempo del drama zorrillezco— deja traslucir las huellas de este teatro en el texto de Zorrilla.

5), pero en la comedia hagiográfica se introducen ciertos cambios para dotar al personaje celestial de una forma más definida y atraer la atención del público. Inés, que es primero solo una sombra que se transparenta en la pared, es una persona definida y concreta cuando asegura la mano de don Juan y cuando cae sobre el lecho de flores que aparece en el lugar de su tumba (3805).

El corto pero iluminador cotejo entre las variantes y particularidades del teatro hagiográfico barroco y *Don Juan Tenorio* corroboran la existencia de varios denominadores comunes: el poder divino que se manifiesta a través del milagro; las visiones infernales; el perdón y el arrepentimiento; y las conversiones milagrosas de todo tipo. La influencia del teatro hagiográfico barroco en el drama de Zorrilla se aprecia también en la explotación máxima de todos los resortes de dramatización, y en la variada y abundante escenografía que exponía de forma plástica y sensible la misericordia infinita del Dios cristiano. A propósito de la escenografía en el drama observa Rubio Jiménez que ésta:

[c]ontribuye a hacer nítido el dualismo maniqueo que preside la elaboración del drama. Fue tal vez uno de los motivos de su éxito, sobre todo la segunda parte muy similar a las obras de gran espectáculo que estaban en boga en aquellos años; tanto comedias de magia y los melodramas como los dramas románticos competían en su búsqueda de la espectacularidad.<sup>14</sup> (21)

Como se ha visto, a la luz del relato hagiográfico de vida licenciosa, la complicada anatomía argumental del drama zorrillezco adquiere una perfecta simetría. La exposición de los hechos en el drama de Zorrilla comparte con el relato hagiográfico de vida licenciosa, tanto en el nivel estructural como en el temático ciertos rasgos indiscutibles: 1) su clara estructura bímembre (vida amoral contrapuesta al arrepentimiento y a la salvación); 2) un/a protagonista tentador/a y seductor/a, que vive en pecado; 3) El arrepentimiento les consigue finalmente la clemencia y el perdón de Dios. A la luz del maravilloso cristiano (constituyente del género hagiográfico, y aprovechado por Zorrilla en *Don Juan Tenorio*), toda la inverosimilitud del final es aceptada como real, desde la fe. Por último, en la comedia de santos, inscrita también en la modalidad hagiográfica, encontramos un referente crucial para entender el funcionamiento de los trucos, las apariciones, y de todo el artificio escenográfico del final. Cuando, en palabras de Rubio Jiménez, “[l]a filosofía positivista estaba erosionando de

14 Ermanno Caldera ha subrayado la relación del drama romántico con las comedias de magia: “Sobre todo, se debe mencionar la “mutación” de jardín con estatuas animadas que aparece a menudo en las obras dieciochescas y que reaparece —muy semejante hasta en las acotaciones— en el Panteón del *Tenorio*. Y no se puede negar que la atmósfera que envuelve las últimas escenas de la obra de Zorrilla, con su incertidumbre entre lo real y lo aparente, revela un estrecho parentesco con las antiguas comedias de magia: sólo que ahora a la magia grosera de las tramoyas se ha sustituido el hechizo más sutil de la poesía” (Caldera 253).

manera irremediable lo maravilloso sobrenatural”(20), Zorrilla se aferra a un tema legendario y a la religión, y se apropia de toda la parafernalia escenográfica romántica de la época, para hacer propia una forma literaria juzgada como extranjerizante.

Llegados a este punto, quisiera apuntar algunas posibilidades que derivan de este trabajo. Por un lado, el estudio permite iluminar la incongruencia que emana del final apoteósico del drama, al explicar la solución final como resultado de una coyuntura histórica precisa y de la circunscripción ideológica del autor. Por el otro, la lectura de *Don Juan Tenorio* a la luz de la hagiografía abre sugestivas posibilidades en relación a las estrategias híbridas localizadas en otras obras que han acudido al maravilloso cristiano. Su consideración como excepcionalidad ha limitado el diálogo comparativo necesario que permitiría registrar la contribución de *Don Juan Tenorio* al género fantástico y estudiar las particularidades de la vertiente fantástica híbrida alternativa en que este texto se inscribe.

### Obras citadas

- Alcolea, Ana. “El *Don Juan Tenorio*: Entre el carnaval y la cuaresma”. *Verba Hispánica*, 8 (1999): 101-14. Impreso.
- Aparicio Maydeu, Javier. “A propósito de la comedia hagiográfica barroca”. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Vol. I. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993. 141-52. Impreso.
- Borges, Jorge Luis, et al. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1971. Impreso.
- Casalduero, Joaquín. *Contribución al estudio del tema de don Juan en el teatro español*. 1938. Madrid: José Porrúa, 1975. Impreso.
- Catecismo de la Iglesia Católica*. N.P, 1993. Impreso.
- Feal Deibe, Carlos. “Conflicting Names, Conflicting Laws: Zorrilla’s *Don Juan Tenorio*”. *PMLA* 96 (1981): 375-87. Impreso.
- García de la Borbolla, Ángeles. “El Universo de lo maravilloso en la Hagiografía castellana.” *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 2000. Impreso.
- Gies, David T. “Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia.” *Hispanic Review* 58.1 (1990): 1-17. Impreso.
- Lezama, Lima José, e Iván González Cruz. *Poesía y prosa: Antología*. Madrid: Editorial Verbum, 2002. Impreso.
- López Estrada, Francisco. *Libros de viajeros hispánicos medievales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003. Impreso.
- Mandrell, James. “Don Juan Tenorio as Refundition: The Question of Repetition and Doubling”. *Hispania* 70 (1987): 22-30. Impreso.
- Mazzeo, Guido E. “Don Juan Tenorio: Salvation or Damnation?” *Romance Notes* 5 (1964): 151-55. Impreso.
- Menéndez Peláez, Jesús. “El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: Aproximación a una encuesta bibliográfica”. *Memoria Ecclesiae*, 24, (2004): 721-802. Impreso.

- Núñez Nava, Manuel. *Vida de Santa María Egipcíaca: Poema medieval anónimo*. México: 1971. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. "La estrangulación de don Juan". *Obras Completas*, Vol. 5. Madrid, Revista del Occidente. 1970. 237-74. Impreso.
- Payán Martín, Juan Jesús. "La magia postergada: género fantástico e identidad nacional en la España del XIX". Dissertation. University of California, Los Angeles, 2015. Web. Agosto 2017.
- Pérez Firmat, Gustavo. "Carnival in *Don Juan Tenorio*". *Hispanic Review* 51 (1983): 269-81. Impreso.
- Roas, David. *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*. Tesis doctoral. N.d. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2001. Impreso.
- Romero, Héctor. "Consideraciones teológicas y románticas sobre la muerte de don Juan en la obra de Zorrilla". *Hispanófila* 54 (1975): 9-16. Impreso.
- Rubio Jiménez, Jesús. "*Don Juan Tenorio*, drama del espectáculo: plasticidad y fantasía". *Cuadernos de investigación filológica* 15 (1989): 5-42. Impreso.
- Sáenz Herrero, Jorge. "Lo real, lo fantástico y lo maravilloso en el relato hagiográfico. El caso de los Diálogos de Gregorio Magno". *Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2009. 826-848.
- Sánchez Roberto, G. "Cara y cruz de la teatralidad romántica: Don Álvaro y Don Juan Tenorio". *Ínsula* 336 (1974): 21-3. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974. Impreso.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Ed. Aniano Peña. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979. Impreso.
- . *Obras completas* (Narciso Alonso Cortés, ed.). Valladolid: Santarén, 1943, 2 vols. Impreso.