

UN DON JUAN MÁS TRANSGRESOR. SOBRE *MARGARITA LA TORNERA* DE JOSÉ ZORRILLA¹

Javier García Menéndez
Universidad de Oviedo

RESUMEN

Aborda la figura de don Juan de Alarcón, protagonista de la leyenda *Margarita la tornera*, desde una perspectiva psicoanalítica y, a partir de aquí, asocia su conducta a ciertas pautas de transgresión moral que tienen que ver, fundamentalmente, con el sexo y la religión. Por otra parte, explora los vínculos que unen el texto de Zorrilla con algunos pasajes bíblicos del *Génesis* y del *Apocalipsis*, sugiriendo también conexiones de intertextualidad con autores como el Marqués de Sade o Léopold Sacher-Masoch.

PALABRAS CLAVES: romanticismo, Zorrilla, leyenda, donjuanismo, psicoanálisis.

ABSTRACT

This issue tackles, from a psychoanalytic point of view, the figure of don Juan de Alarcón, the main character in the story *Margarita la tornera*, and, working on that principle, it connects his behaviour with some standards of moral transgression basically related to sex and religion. On the other hand, the issue studies the links between Zorrilla's text and some biblical passages taken from the *Genesis* and the *Apocalypse*, and suggests intertextual connections with other authors like the Marquis of Sade or Léopold Sacher-Masoch.

KEY WORDS: romanticism, Zorrilla, legend, don Juanism, psychoanalysis.

Suele decirse que *Margarita la tornera*², leyenda publicada por primera vez dentro de los *Cantos del trovador* (1840-1841), responde a esa cosmovisión conservadora que impregna la mayor parte de la obra de Zorrilla y que se asienta fundamentalmente en los valores tradicionales de Patria y Religión³. Ahora bien, señalar esto y limitarse a una clasificación en el grupo de las leyendas fantásticas (Navas Ruiz 1995: 87-88) equivale a definir lo que en términos de la lógica clásica llamaríamos el «género próximo», sin abordar su «diferencia específica»: la posibilidad que nos brinda de estudiar con pormenor el comportamiento de un donjuán cuyos rasgos se nos dan en bruto, aún sin el pulimento de *Don Juan Tenorio* (1844). Evidentemente, nuestro personaje es un esbozo que no alcanza la plena categoría del donjuán, al menos si respetamos la ortodoxia del esquema estructural que exige tres

elementos necesarios: un personaje licencioso, mujeriego, burlador, impío; un muerto importante con invitación mutua de asesino y asesinado a cenar; y un grupo de mujeres, dentro del cual es esencial la hija del muerto (Navas Ruiz 1993: XII). Pero, a diferencia de otras piezas mayores que se centran en el momento culminante de su carrera, *Margarita la tornera* no sólo presenta en acción a un tal don Juan de Alarcón, sino que incorpora una breve biografía anterior y, además, recrea con suficiente explicitud escenas que permiten adentrarse con cierta profundidad en el análisis de su personalidad, con todas las implicaciones psicológicas y simbólicas que de ello se derivan.

La autonomía cobrada por este personaje a medida que el relato avanzaba fue sentida por el mismo Zorrilla. Consciente de que su narración quedaría inconclusa sin una alusión a la suerte final del seductor —que usurpa claramente el papel protagonista que le correspondería en un principio a Margarita—, el autor decidió añadir con posterioridad un «Apéndice»⁴ que narraba una nueva aventura de amor y riñas a cargo del héroe. En este fragmento adicional, considerado por Alonso Cortés (1917: 335) «añadidura postiza y de todo punto inoportuna», don Juan mata a Lope de Aguilera, amante de Sirena durante su ausencia, por lo que es condenado a muerte y debe huir a Italia. Seis años después regresa a Palencia, derrotado. Pasa por un instante de arrepentimiento en el que intenta quitarse la vida. Pero el destino hace que al fracaso del suicidio (el techo se desploma cuando trataba de ahorcarse) se le una el hallazgo de una nota en la que su padre le dejaba una considerable herencia. Así que, volviendo a disponer de dinero, don Juan marcha a Francia para continuar su vida de libertinaje.

El enfoque que propondré pondrá de relieve, en un primer nivel, la motivación obsesiva y, ante todo, sexual del comportamiento de este personaje, utilizando como herramientas interpretativas algunas tesis del psicoanálisis⁵. En un nivel metafórico, trataré de mostrar cómo lo anterior sirve para articular la oposición binaria entre el Bien y el Mal, típica del Romanticismo, de suerte que la caracterización

¹ Durante la realización de este trabajo he contado con una ayuda de la Fundación Caja Madrid.

² Utilizo el texto de Zorrilla (2000). Los números de verso que coloco entre paréntesis remiten a esta edición.

³ Navas Ruiz (1991) sostiene que Zorrilla, a pesar de crearse una imagen de hombre conservador aferrado a los valores tradicionales, ocultaba bajo esa máscara un talante progresista. Para él, «Zorrilla es un liberal de corazón y un conservador a la fuerza» (NAVAS RUIZ 1991: 126), un hijo de su siglo hasta el punto de que su visión de la historia de España y del paisaje castellano enlaza con la generación del 98 y el modernismo. La tesis del presente artículo, si bien no niega su pose tradicionalista, concuerda más con este talante liberal del autor.

⁴ El «Apéndice» puede verse en ZORRILLA (1943: 596-616). La moderna edición de García Castañeda no lo incluye.

⁵ Me referiré exclusivamente a las acciones del personaje, sin aventurar interpretaciones psicológicas sobre el autor. Al desdoblamiento de Zorrilla en sus personajes y a su uso de la literatura como purgación alude FUENTE BALLESTEROS (1993). Véase también el trasunto biográfico que pone de manifiesto DESTOBBERER (1996).

psicopática de don Juan lo convierte en la encarnación del demonio, por cuanto que asume varios rasgos manifiestamente transgresores desde la perspectiva de la sociedad decimonónica. La exégesis combinará procedimientos analíticos de raíz estructuralista con una forma de operar esencialmente indirecta o mediatizada por otros textos. En este sentido, considero interesante realizar una aproximación a la leyenda basada en la *intertextualización*, esto es, en la confrontación de la obra de Zorrilla con otros escritos que, arrimados a ésta, la hagan más transparente, iluminando en ella significados coherentes y enriquecidos por los vínculos que se establezcan con esos otros textos.

El entramado textual del poema integra dos componentes, uno dinámico y otro estático. El primero hace avanzar la narración; relata la seducción de Margarita por parte de don Juan y todos los hechos ulteriores que finalizan en el abandono de aquella y su vuelta al convento. Este será el objeto de mi interés. El componente estático paraliza la acción al conjugar la invocación y la alabanza de la Virgen; aparece en dos momentos concretos: como obertura (vv. 1-46) y en la parte IV (vv. 939-1011), cortando la acción principal y a modo de intermedio justo antes de que la monja se despidiera de María para fugarse con don Juan. La leyenda concluye con un suceso sobrenatural que viene a enlazar estos dos componentes, de tal forma que la intervención divina de la parte IX (vv. 2266-2609) restaura nuevamente el orden configurado al principio, cerrando la narración en forma de círculo.

Prescindiendo de los fragmentos estáticos que he delimitado en el párrafo anterior y de la última parte —el perdón de la Virgen—, la leyenda como discurso narrativo se desarrolla en dos secuencias. En la primera de ellas (vv. 47-1439) se distinguen cuatro momentos con entidad propia: *a*) la biografía previa de don Juan, *b*) la escena de la seducción, *c*) la despedida de la Virgen, *d*) la fuga de Margarita con el seductor. En la segunda secuencia, separada de la primera por una distancia temporal de seis meses —aunque no por una marca en el texto—, la estructura narrativa es más borrosa, al menos hasta que don Juan da muerte a don Gonzalo y huye con Margarita. Predomina un tono más dramático. Zorrilla sitúa a sus personajes en un espacio muy cerrado, y las relaciones que dibuja entre ellos quedan representadas en un sistema de triángulos que va tomando forma en torno a la escena de la orgía.

LA CARACTERIZACIÓN DEMONÍACA DE DON JUAN DE ALARCÓN

Entenderemos, con Zweig (1967: 7), el calificativo *demoníaco* y sus sinónimos como

esa inquietud, innota y esencial a todo hombre, que le separa de sí mismo y le arrastra hacia lo infinito, hacia lo elemental. Es como si la Naturaleza hubiese dejado una pequeña porción de aquel caos primitivo dentro de cada alma y esa parte quisiera pasionalmente volver al elemento de donde salió: a lo ultrahumano, a lo abstracto. El demonio es, en nosotros, ese fermento atormentador y convulso que empuja al ser, por lo demás tranquilo, hacia todo lo peligroso, hacia el exceso, al éxtasis, a la renunciación y hasta la anulación de sí mismo.



La evolución de don Juan a lo largo de la leyenda adquiere rasgos satánicos a medida que su demonio interior va liberándose de todo control racional y se desarrolla convirtiéndose en una exaltación, es decir, «cuando el alma se precipita dentro del torbellino volcánico del demonio, porque ese demonio no puede alcanzar su propio elemento que es la inmensidad, sino destruyendo todo lo infinito, todo lo terrenal, y así el cuerpo que lo encierra se dilata primero, pero acaba por estallar por la presión interior» (Zweig 1967: 8). Una vez desencadenada esta fuerza demoníaca, la voluntad le es arrancada al ser y don Juan se abisma en el Mal sin redención posible. Por eso dirá Zorrilla que la culpa de don Juan no es «enteramente propia, / pues parte habría del diablo / la malicia tentadora» (vv. 316-318).

Don Juan irrumpe como causante de la desgracia ajena ya en el mismo instante de su llegada al mundo, pues su madre muere al darle a luz. La índole perversa del niño nacido en tal circunstancia enlaza prospectivamente con Teobaldo, el protagonista de la leyenda becqueriana *Creed en Dios*, y tiene uno de sus precedentes más ilustres en *La vida es sueño*: «nació Segismundo, dando / de su condición indicios, / pues dio la muerte a su madre, / con cuya fiera dijo: / Hombre soy, pues que ya empiezo / a pagar mal beneficios». Este hecho marcará desde el comienzo el comportamiento de don Juan con todas las mujeres.

El joven Juan evita someterse a cualquier principio externo que coarte o *eduque* su absoluta libertad de acción⁶, ya sean los consejos de su padre, ya sean los cauces establecidos de la cultura. Así, desoyendo las amonestaciones de don Gil, Juan rechaza todo contacto con los libros y los maestros («un libro jamás abrió / ni oyó un maestro jamás», vv. 69-70). En cambio, pronto canaliza sus acciones hacia la satisfacción de los instintos más primarios, y destaca por su facilidad para engatusar a las mujeres, armar pendencias y participar en desafíos; por todo ello adquiere «fama» (v. 81). Esto sucede también con otros personajes de la familia donjuanesca, como el protagonista de *El estudiante de Salamanca*. No obstante, las motivaciones de Félix de Montemar y de este don Juan no son exactamente las mismas: mientras que las acciones de aquel están movidas por la necesidad de conservar y acrecentar la opinión que merece a los demás, el personaje de Zorrilla, sin desdeñar tampoco la fama, actúa impelido por móviles básicamente físicos, en especial por uno que es desencadenante de todo: el deseo sexual o, en términos freudianos, la *libido*, esto es, la fuerza en que se manifiesta el instinto sexual, la energía psíquica del deseo (Freud 1988a: 328).

Freud concibe la sexualidad como una función vital más, análoga al instinto de absorción de los alimentos. La satisfacción del instinto produce siempre pla-

⁶ Como señala Tournier (2000: 21), para don Juan «el sexo es una fuerza anárquica que se enfrenta al orden en todas sus formas, orden social, moral y sobre todo religioso». Ese comportamiento anárquico hace que don Juan se resista a la justicia e incluso a la autoridad real. Véase lo que dice en el «Apéndice» cuando van a prenderle: «yo no quiero de reyes / más que los bustos que corren / en sus monedas» (ZORRILLA 1943: 606).

cer, mientras que, si tropieza con resistencias, queda despojado de su eficacia y pasa al estado de represión. Los mecanismos de la represión, según la teoría psicoanalítica, tienen, por lo menos, un rasgo en común: la sustracción de la carga de energía. Si se trata de instintos sexuales, la represión apaga la libido (Freud 1988b: 153-162). Sin embargo, en el caso de nuestro personaje la represión no sólo no mitiga el instinto sexual, sino que lo traduce en una conducta impulsiva que puede estallar en ira. Así, don Juan ve en el convento únicamente un lugar lleno de mujeres en donde espera encontrar alguna que sacie sus apetitos carnales. Desquiciado ante tanta acumulación femenina, vuelca todos sus recursos en conseguir a una monja cualquiera, ya sea la rectora, las novicias o «la vieja beata / que afuera pide limosna» (vv. 269-270). Pero, ante su primer fracaso, desdeñará la pureza de esas «blancas visiones / que a lo lejos se evaporan» (vv. 253-254), repudiará la voz «gangosa» de la limosnera, «que huele a vieja / y suena a campana rota» (vv. 256-258) y terminará por explotar en un arrebato de cólera (vv. 284-286).

Para Freud el narcisismo —entendido como la capacidad de la libido para fijarse al propio cuerpo y a la propia persona del sujeto en lugar de ligarse a un objeto exterior— es el estado general y primitivo del que, ulteriormente, surge el amor a objetos exteriores. El narcisismo deviene patología desde el momento en que la libido es incapaz de encontrar el camino que conduce hacia lo exterior (Freud 1988a: 434-438). Pues bien, algo de esto hay en don Juan. Su deseo sexual se proyecta siempre hacia objetos externos, hacia múltiples mujeres, pero su satisfacción nunca es plena porque, en realidad, don Juan adolece de un narcisismo que le lleva a perseguir, más que una fama de puertas afuera, una especie de auto-reconocimiento de sus propias hazañas eróticas, una auto-satisfacción del ego. Además, a medida que las conquistas de Juan van en aumento, menos caso hace de las amonestaciones de su padre; considera que su destino es buscar aventuras (vv. 121-122). En un principio se toma la seducción de mujeres y el engaño de maridos como un simple juego en el que no existe maldad. Los versos con que Zorrilla resume su actividad subrayan este matiz lúdico: «era en todos los partidos / entre rondas y querellas / el cucú de las doncellas / y el coco de los maridos» (vv. 103-106). Sin embargo, el triunfo en este campo hace crecer la consideración que el personaje tiene de sí mismo, y ello, unido a la indulgencia que demuestra don Gil ante sus mentiras piadosas, es decir, el hecho de que don Juan no sienta reprobada su actitud por parte de una autoridad externa, contribuye a que la conducta se refuerce y a que él la considere como natural: «Tornó a ser, pues, lo que era: / y quedaron finalmente / el padre tan indulgente / y el hijo tan calavera» (vv. 195-198). Esto, en última instancia, provoca en el libertino la imposibilidad de reprimir la libido.

En cuanto a la religión, don Juan la rechaza como hecho de cultura que connota una subordinación a un ser superior, y así lo demuestra al comportarse en misa de una manera más que irreverente, prácticamente blasfema. En una actitud de vanidad muy distinta de la que cabría esperar por parte de un caballero dentro de una iglesia, se deleita recordando sus múltiples devaneos amorosos; se sonríe cuando a su mente vuelven recuerdos agradables y frunce el entrecejo cuando rememora las experiencias más negativas, aquellas en las que su orgullo salió ofendido. Zorrilla, que no oculta la simpatía por su personaje en esta primera secuencia, las llama



«visiones gloriosas» (v. 308), «vanas / visiones encantadoras»⁷ (vv. 321-322), a pesar de estar describiendo una escena claramente inmoral, puesto que el libertino, que se halla dentro de un templo consagrado a la Virgen, no sólo no presta atención a la misa ni se humilla ante la hostia —lo que provoca el escándalo de la gente—, sino que además está recreando en su imaginación escenas eróticas durante el sacramento de la eucaristía.

El carácter de don Juan es ante todo impulsivo, se mueve dominado por lo que dictan sus instintos, no soporta el fracaso ni la espera. La misma noche de la fuga con Margarita, se le agota la paciencia por la tardanza de la tornera e irrumpe en insultos contra ella y todas las monjas del mundo (vv. 482-485). Cuando al fin aparece y acepta huir con él, entonces se da por satisfecho y descansa tranquilo, viendo ya cercana su victoria sexual: «y durmió tan satisfecho / que era cosa de envidiar» (vv. 937-938). Sus reacciones, pues, oscilan de un extremo al otro, no conoce el término medio. Pero hay otro rasgo que le aproxima al comportamiento psicopático, y es que, contrariamente a lo que constituye la reacción común de cualquier persona, en situaciones de alto riesgo sus nervios no se alteran, todo lo afronta impertérrito, con un absoluto desprecio tanto de las leyes humanas como de las divinas: no teme a la muerte. Por eso, una vez hecho el mal, don Juan carece de remordimientos (no así Margarita). Quizá en este aspecto sea Félix de Montemar su alma gemela, de quien se nos dice que «su temeridad raya en locura» por seguir a la mujer que le conduce a la muerte, desafiando a Dios y erigiéndose en «segundo Lucifer».

Lo cierto es que tal calificativo —«segundo Lucifer»— se ajusta bien al carácter diabólico del seductor. El texto potencia este componente al enmarcar las acciones que le dan forma en una escenografía carente de luz. Los movimientos de don Juan tienen su momento propicio en la noche, las «horas medrosas» que el pueblo asocia con fantasmas, espíritus, apariciones y crímenes, pero en las que el calavera se desenvuelve «con ánimo osado y firme» (vv. 463-472). La huida con la monja se desarrolla en una ambientación nocturna e infernal: viento, rayos, truenos, aguacero (vv. 1036-1051), todo ello descrito con amplitud de detalles sensoriales. Don Juan, así, queda asociado a la oscuridad, al misterio. En varios pasajes se le relaciona con el adjetivo «negro» y con el sustantivo «sombra», lo que contribuye a retratarle como un ser siniestro. Por contra, Margarita está marcada con el blanco como símbolo de pureza: en el momento de su fuga juntos, don Juan permanece sumido en la sombra durante un largo tiempo; cuando la monja asoma, lo primero que ve aquel es «un vago contorno *blanco*» (v. 489, subrayado mío). Asimismo, en el

⁷ Esta definición dice mucho de la posición que adopta el autor. Zorrilla censura la actitud de don Juan desde una perspectiva cristiana —esas visiones, probablemente de contenido sexual, son «vanas»—, pero su crítica es tan tibia que no acaba de convencer, porque tales visiones también son calificadas de «encantadoras». La ambigüedad de Zorrilla se inclina aquí en favor de su protagonista masculino.

ambiente tenebrista en que se desarrolla la parte v, la Virgen se le aparece a Margarita como una luz. La oposición entre la luz y la sombra, entre el blanco y el negro, es un correlato —bastante tópico, aunque muy difuminado en el texto— de la oposición entre el Bien y el Mal.

Desde una perspectiva general puede decirse que la demonización de don Juan se ha conseguido adhiriendo paulatinamente a la composición de su personalidad la negación de los principios morales básicos de la doctrina cristiana. O, lo que es lo mismo, don Juan acaba por igualarse con Lucifer porque concentra en sí los siete pecados capitales —las faltas más graves en que puede incurrir un católico— y, además, carece de capacidad de redención. Para justificar esta afirmación acudiremos a los episodios en que se niega a recibir ningún tipo de instrucción, roba sin reparos el dinero de su padre, disfruta hasta el hastío las fiestas de la corte, o mata a don Gonzalo por sus comentarios ante Sirena, como ejemplos mínimos pero evidentes de los pecados de pereza, avaricia⁸, gula e ira, respectivamente. Quizá, debido a su autosuficiencia, lo que menos sienta este don Juan sea la envidia; sin embargo, se complace en provocarla en su amigo y después rival don Gonzalo, de manera que los acontecimientos por ella desatados precipitan la muerte de éste. La soberbia, como se verá más adelante, colma su identificación con el Ángel Caído, pues ambos adquieren su condición de estigmatizados al intentar igualarse a Dios.

Pero el pecado que sataniza al seductor y le confiere su verdadera entidad es, por supuesto, la lujuria, el móvil de todos sus actos. Lo aberrante de don Juan radica en la perversión moral y, dentro de las múltiples aristas de esta, en lo que Bataille (1977: 97), en su análisis del marqués de Sade, ha llamado «el extravío de la sensualidad». Me interesa subrayar que Zorrilla, al igual que Sade (pero, es evidente, con un tono menos explícito), se sirve del desorden sexual para caracterizar a don Juan como un personaje que se niega a someterse a cualquier forma social o culturalmente establecida que coarte su libertad. Está claro que Zorrilla no alcanza el propósito destructor que Bataille percibe en los escritos de Sade, pero sí esboza un personaje que actúa según la *filosofía sádica*, mostrando la verdad del desencadenamiento en que el hombre consiste. Pues bien, el desorden sexual, según Bataille (1977: 96-97), «descompone las figuras coherentes que nos establecen, ante nosotros mismos y ante los otros, como seres definidos», es decir, el hombre «realiza un movimiento de espíritu por el cual se hace igual a lo que es». La satanización de don Juan se produce por un mecanismo que reduce al personaje a una mera sexualización que tiende a obtener placer de la satisfacción del instinto. Por ello, no extrañará que su comportamiento acabe derivando hacia el sadomasoquismo, pues «el gusto violento por la carne del otro, su olor, los humores que secreta, tiene un tono claramente antropófago. Y cuando el sexo se queda a ese nivel, no está lejos de bascular hacia el sadis-

⁸ No obstante, en el caso de don Juan el pecado de avaricia consiste en codiciar el dinero de los demás, no ya en acumularlo, puesto que, en cuanto dispone de él, lo único que hace es dilapidarlo: «don Juan no se cura / más que de vivir gozando / mientras que sus oros triunfan» (vv. 1497- 1499).



mo» (Tournier 2000: 114). De esta manera, el texto transgrede los paradigmas (socioculturales, religiosos) establecidos y sitúa al libertino en el polo negativo de la oposición entre el Bien y el Mal, al mismo tiempo que coloca al lector ante «el horror de la libertad» (Bataille 1977: 86), lo cual en última instancia le sirve a Zorrilla para moralizar sobre el asunto (y aquí se aleja finalmente de Sade). Dejemos constancia, por ahora, de que cuando, en la segunda secuencia de la leyenda, don Juan se despoje de su máscara y se revele como el demonio que lleva dentro, el espíritu de perversión que expresó E.A. Poe (1974: 13) no le será ajeno:

And then came, as if to my final and irrevocable overthrow, the spirit of PERVERSENESS. Of this spirit philosophy takes no account. Yet I am not more sure that my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart —one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man. Who has not, a hundred times, found himself committing a vile or a stupid action, for no other reason than because he knows he should *not*? Have we not a perpetual inclination, in the teeth of our best judgment, to violate that which is *Law*, merely because we understand it to be such?

MARGARITA Y SIRENA

Frente a este oscuro personaje, Margarita aparece revestida con todos los elementos de la pureza. En primer lugar, la castidad o pureza sexual: es una virgen consagrada a Dios («aún virgen a las primeras / impresiones del amor», vv. 653-654). De la misma manera, su pureza moral es inmaculada, pues ha vivido siempre encerrada y oculta, y desconoce el mundo exterior; ni siquiera la literatura le ha servido de guía —no entiende la alusión a Filis (v. 521)—. Demuestra su inocencia cuando, sintiendo la presión de los ojos de don Juan, retira la mirada y su rostro enrojece por el pudor (vv. 331-338). Sus atributos físicos desprenden también una pureza que no sólo atrae al libertino, sino que ejerce un poder de amansamiento sobre él; así, su voz «limpia, argentina y sonora» (v. 324) consigue que don Juan corrija su actitud irreverente en la misa y se arrodille ante la hostia. La ingenuidad hace que no rechace la llamada del seductor, aunque sí expone su molestia porque la conversación se prolongue. Su candor infinito se manifiesta cuando don Juan quiere hablarle de un «secreto», palabra que deslumbra e intriga a la monja. Ese «secreto» es para «la mayor honra / y gloria de Dios, y vuestra» (vv. 376-377), y es por eso que, en un principio, Margarita atiende a sus requerimientos. Don Juan se vale de esta estrategia para captar su disposición, aunque el argumento definitivo para atraerla hacia sí aludirá a su vanidad. Cuando finalmente cede a los encantos del hombre, el texto la califica de «*blanca* paloma perdida» (v. 1108, subrayado mío). Una vez rendida, Margarita se erige en el personaje femenino más representativo del tipo de «la doncella en apuros» (García Castañeda 1993). Como mujer enamorada y pura, encarna la fuerza de la fe y de la sociedad frente a la libertad sin freno y a la rebeldía satánica de don Juan (Mayoral 1995); pero, al contrario que la Inés de *Don Juan Tenorio*, aquí no consigue convertir al pecador ni reducir al rebel-

de, a pesar de su intento desesperado: «Nada es mi vida si salvar la vuestra / logro con ella» (vv. 2164-2165).

Es curioso comprobar que Margarita y Sirena comparten un solo rasgo: la vanidad. Esta debilidad es aprovechada por don Juan para hacerlas caer en sus redes, aunque por medios muy distintos. Si con la monja se vale de sus dotes naturales de seductor, en concreto de la palabra como instrumento cuasi-mágico, la bailarina no se rinde ante la elocuencia del libertino, sino que concede su cuerpo a cambio de dinero, con lo que está empeñando sus favores sexuales tanto como su orgullo. Es el propio don Juan el que establece la distinción entre ambos tipos de mujer: «Y esta es la interpretación / del hecho y la diferencia, / del amor que gana y estima / y amor que compra, usa y deja» (vv. 1860-1863). Enfrentadas ambas, don Juan defenderá a Margarita ante Sirena, porque «de rendirse a venderse / hay una distancia inmensa» (vv. 2078-2079). La razón es que la tornera ha contribuido a colmar sus ansias narcisistas, elevando su ego y su fama —era una monja, condición de la que carecía en su catálogo de seducciones—, en tanto que Sirena se le ha resistido, por lo que don Juan siente en su fuero interno que lo que está haciendo —comprar sus servicios— no satisface más que su apetito sexual. Dicho de otra manera, don Juan de Alarcón, aunque se vale de los dos medios para saciar sus instintos, obtiene un placer más intenso en su faceta de *seductor* —rindiendo amorosamente a la dama con el atractivo de la palabra— que en su vertiente de *burlador* —que sólo consigue a la mujer con engaño—.

LA SERPIENTE

La seducción de Margarita se desarrolla de manera análoga a la tentación bíblica. La serpiente, como trasunto del diablo, convence a Eva para que desoiga la prohibición de Yahvé y coma del árbol de la ciencia, que le permitirá adquirir la cualidad divina de conocer el bien y el mal. Ahora bien, la insinuación diabólica funciona como desencadenante del primer gesto contra Dios por parte de los hombres, pero quien hace efectivo ese acto es la mujer —y no el demonio—, a sabiendas tanto de la recompensa como del castigo que implica. En la acción de Eva, pues, pesa más la propia ambición de colocarse en el lugar de Dios que el engaño de la serpiente. Este doble pecado de insubordinación y de orgullo acaba con el primitivo estado de inocencia en el Paraíso y motiva la aparición del tabú —la desnudez del cuerpo (Gén., 3, 7)— y del sentimiento de culpabilidad —Adán se esconde de Yahvé, no sólo por la vergüenza de estar desnudo, sino por el temor al castigo (Gén., 3, 10-12)—. Las consecuencias son de sobra conocidas: privados de la inmortalidad con su expulsión del jardín del Edén (Gén., 3, 22-23), en adelante la misión de la mujer será tener hijos, parirá con dolor y quedará bajo la dominación del hombre, mientras que éste trabajará la tierra para mantener a su esposa (Gén., 3, 16-18).

Parámetros semejantes a los de este episodio bíblico guían la seducción de don Juan. En un principio capta la atención de la muchacha a través de una palabra, única y misteriosa —el «secreto» (v. 375)—, cuya sola pronunciación admira la inocencia de Margarita. Don Juan advierte enseguida esta candidez —«¡Pobrecilla!»,





piensa para sí (v. 567)— y decide aprovecharse de ella. Utiliza la imagen de Filis, la pastorilla de las églogas —la palabra elaborada, la poesía—, como símbolo de la belleza ideal para despertar en la tornera el sentido de la vanidad, incitándola a que se vea en el espejo *de otra manera*, no como la monja triste que ha sido hasta entonces, sino como una mujer hermosa. Igual que la serpiente abrió los ojos a Eva, el discurso de don Juan *enseña* el mundo a Margarita de una forma sesgada, según sus intereses. Le presenta una realidad amarga y apocalíptica que contrapone al paraíso, a *su* paraíso: «Yo sé un lugar infalible / donde sin guerras ni duelos / y sin afanes se vive / con compañeros alegres, / entre danzas y festines / prolongados en la noche / con funciones y con brindis, / y yo soy dueño absoluto / de esos lugares felices» (vv. 588-596). La magia de la seducción de don Juan, por tanto, se halla en las palabras. La fascinación de Margarita por ellas la lleva a aceptarlas no sólo como el veneno que la hace rendirse a sus pies, sino como un argumento sagrado. La ingenuidad de la tornera, desde esta perspectiva, se ha transformado ahora en fe para creer en el *Verbum*, en la palabra divina de don Juan.

En ese discurso que captura la voluntad de la monja, don Juan se retrata como el único capaz de librarla de todos los males, como su particular salvador. En cierto sentido, está presentando una especie de Apocalipsis del que Margarita solamente puede escapar si se entrega a sus encantos. Lo que don Juan pretende es que ella renuncie a su Dios y se integre, con él, en otro mundo muy alejado del convento, donde la moralidad ha de desaparecer en beneficio de la satisfacción de los instintos primarios y la entrega al vicio; allí, él mismo ocupará el lugar de la divinidad y se coronará «dueño absoluto / de esos lugares felices». Este pecado de orgullo es el mayor acto de soberbia que comete el libertino contra Dios: no sólo le roba a una de sus devotas, sino que persigue suplantarle, arrogándose su cualidad de salvador de los hombres (en el caso de don Juan, claro está, exclusivamente de las mujeres). Es el mismo pecado que condena a Lucifer.

Sin embargo, la monja no huye con don Juan por las amenazas apocalípticas. Lo que inflama el pecho de la tornera es el amor, el deseo del placer —lo que quiere decir que no es nada «mema»⁹, puesto que ha captado la verdadera intención del seductor—: «La vida hermosa se finge, / y aunque en ilusión escasa, / ya en impaciencia se abrasa / de sentir y de gozar. / Y no es temor a los males / que don Juan la profetiza; / es que el placer diviniza, / y le adora a su pesar» (vv. 731-738). Como Eva, Margarita no es engañada, sino que actúa *motu proprio* por ser débil y vanidosa. De hecho, se complace en recordar las envenenadas palabras, que rememora con morbosa delectación, y recuerda la infancia, el tiempo en que más próxima estuvo al

⁹ Muy superado ha quedado el juicio de MENÉNDEZ PELAYO (1965: 33) sobre esta leyenda: «La doña Clara vehemente, sincera y apasionada, de Lope; la sor Beatriz, místico lirio tronchado, en la leyenda de Carlos Nodier, son mujeres de verdad: no así Margarita la Tornera, *mema* de nacimiento a pesar de su poético nombre. Zorrilla se evita el trabajo de preparar su caída con el cómodo artificio de hacerla tonta».

mundo. Su *conversión* al satanismo concluye cuando, al acordarse de don Juan, reniega de los santos preceptos (vv. 801-802). Ya sueña con verse hermosa, descubre su belleza sensual, su cuerpo, su sexualidad; se fija en sus propios ojos negros, en su piel, en su pecho desnudo ante el espejo, sus brazos, sus cabellos... y siente su fe decaída (v. 861). Don Juan, como el demonio, ha conseguido que Margarita ofenda a Dios, y el texto lo declara literalmente (v. 1161). Sabedor de que ha vulnerado la resistencia femenina, lo celebra con una risa estrepitosa cuyas resonancias diabólicas proceden de la escena última de *Don Álvaro o la fuerza del sino*.

La proyección de la figura del reptil —es decir, el demonio camuflado bajo otra forma— en don Juan es evidente. Yahvé maldice a la serpiente entre todos los animales y la condena a arrastrarse y a comer el polvo durante toda su vida, declarándola perpetua enemiga de la mujer (Gén., 3, 14-15). De forma paralela, don Juan es maldito entre todos sus semejantes, especialmente entre los hombres, a los que desafía y deshonra, y su propia naturaleza le impele al mal, a la acción diabólica contra las mujeres. Como trasunto del demonio, don Juan posee un halo sobrenatural que le hace ser manifiestamente superior a cualquiera de sus congéneres; ninguna mujer se le resiste —con la única y significativa excepción de las monjas entregadas a Dios—, ningún hombre supera sus conquistas ni es capaz de derrotarle en un duelo a muerte. De ahí que Zorrilla le califique como «dichoso en amor y lides» (v. 412). Este rasgo es compartido por todos los personajes marcados con la divisa del burlador, ya se llamen Juan de Alarcón, Félix de Montemar o Juan Tenorio. Tan sólo la intervención divina, como Ser Superior, puede reducirle, al menos físicamente (*El estudiante de Salamanca*); a veces, también espiritualmente, quizá a través de algún intermediario (por ejemplo, la Inés de *Don Juan Tenorio*).

LA ORGÍA

En la segunda parte de la leyenda, a partir del verso 1440, todo cambia. Han transcurrido seis meses de vida desenfadada y los protagonistas ya se encuentran en la «corriente turbia» (v. 1445), apurando «las heces de los deleites», «repletos hasta el hastío / de sus delicias inmundas» (vv. 1448-1451). El propio narrador adopta una perspectiva crítica al incidir mediante adjetivos como «turbia», «inmundas» y sustantivos como «heces», «hartura», «hastío» en lo degradado de la situación. La perversión de las grandes fiestas se ha terminado al mismo tiempo que llega la escasez del dinero. El agotamiento del vil metal acarrea —o bien confluye con— el deterioro de las relaciones entre don Juan y Margarita, y entre los dos amigos, don Juan y don Gonzalo, cuya amistad se evapora.

Ya definidos los caracteres, esta segunda secuencia de la leyenda se articula sobre tres triángulos que resultan de combinar en tríos a los cuatro personajes principales —don Juan, Margarita, don Gonzalo, Sirena— y que comparten la presencia de don Juan como eje angular, puesto que es él quien origina todos los conflictos.

En el primero de esos triángulos ocupan los vértices don Juan, Margarita y el nuevo objeto del deseo de aquel: Sirena. A pesar de los celos de Margarita por la



irrupción de la bailarina, el calavera muestra tanto desprecio por la monja como deseo siente por Sirena. En un primer momento la respuesta de ésta será la indiferencia; pero en su caso no es más que un recurso para alimentar los impulsos de don Juan y terminar entregándose por dinero. El personaje que permanece en la sombra también interviene en la acción triangular: la marginación de don Gonzalo motiva su envidia progresiva hacia el antiguo compañero de fiestas.

La situación de *ménage à trois* adquiere aun más agravantes en el segundo triángulo, en cuyos ángulos colocaremos, además del consabido don Juan, a Margarita y don Gonzalo. El libertino se dedica a satisfacer su voluntad sin aceptar ningún tipo de dependencia, obviando —y, más tarde, eliminando— a todo aquel que se cruza en su camino. Su éxito generalizado con las mujeres provoca la envidia de don Gonzalo, que le traiciona —le cuenta a Margarita las conquistas nocturnas de su amado— y maquina la forma de vengarse: «Que es don Gonzalo hombre pérfido / que la envidia disimula / de quien es mejor que él, / y cuya alma no renuncia / a una venganza que siempre / a medios mezquinos junta» (vv. 1504-1509). Con todo, esto no ahoga el amor que Margarita siente por don Juan, pero la aboca a un sufrimiento pasivo que tizna momentáneamente ese amor con el odio. Sirena, personaje ausente en este segundo triángulo, hereda su función del primero y sigue siendo el principal elemento disturbador, motivo de la traición de don Gonzalo a nuestro protagonista.

El último de los triángulos toma forma en la orgía en casa de Sirena (vv. 1776-2079), escena con una sugerente carga de erotismo que se desarrolla en un ambiente definido por «el vapor de los vinos / y el humo de la opulencia» (vv. 1826-1827). La acción se inicia con un diálogo de fuertes connotaciones sexuales entre don Juan y la bailarina (vv. 1828-1895), en el que se emplea la metáfora de la caza de la cierva —símbolo sexual que destaca, por un lado, la virilidad del cazador y, por otro, la consideración de la mujer como pieza de caza—, y camina progresivamente hacia la consumación del deseo sexual entre ambos ante los ojos de don Gonzalo, convidado pasivo en el festín —de él había dicho don Juan que actuaría como «un momia» (v. 1755)—. La danza con la que Sirena recrea los sentidos de su pretendiente tiene asimismo una clara transposición al terreno sexual: se destrenza los cabellos, sus ojos arden, el ritmo del baile aumenta paulatinamente, mostrando sus encantos cada vez más turgentes, hasta que se sienta fatigada sobre un almohadón, mientras don Juan la cubre de besos y caricias. En esta situación, en la que «don Gonzalo les aplaude / transtornada la cabeza» (vv. 1978-1979) por envidia hacia don Juan y por un deseo frustrado hacia Sirena, estalla el conflicto. Surge el nombre de Margarita, reconocida como hermana de don Gonzalo; se desencadena el duelo entre los dos hombres; como resultado, la muerte del más débil. Nuevamente, don Juan ha triunfado ante un semejante. Y es que sólo la intervención divina puede derribarlo; pero sobre la tierra es insuperable.

Como se ve, Zorrilla ofrece al lector un catálogo de elementos perturbadores considerados eminentemente inmorales. Despojado de toda máscara, la verdadera identidad —satánica— de don Juan de Alarcón ha salido a la luz.

EL DRAGÓN CORONADO

En el Apocalipsis se produce la revelación de Satanás, ya sin disimulos externos. Su forma terrible es la de un dragón de fuego, de siete cabezas coronadas y diez cuernos (Apocalipsis, 12, 3). Del mismo modo, en la segunda parte de nuestra leyenda el libertino se despoja de su máscara —moral, no física— y se comporta como la pura encarnación del Mal. El texto de Zorrilla es pródigo en detalles que construyen la imagen de don Juan como ser demoníaco. Estos elementos aluden de manera convergente al vicio en general y al sexo en particular; en suma, a ciertos componentes de transgresión probadamente efectivos para escandalizar a una sociedad como la española de 1840. Creo por esto que, de existir, una confesión de los principios y móviles de don Juan no se alejaría demasiado de la siguiente:

Il y a tout plein de gens, disait le duc, qui ne se portent au mal que quand leur passion les y porte; revenue de l'égarément, leur âme tranquille reprend paisiblement la route de la vertu, et passant ainsi leur vie de combats en erreurs et d'erreurs en remords, ils finissent sans qu'il puisse devenir possible de dire précisément quel rôle ils ont joué sur la terre. De tels êtres, continuait-il, doivent être malheureux: toujours flottants, toujours indécis, leur vie entière se passe à détester le matin ce qu'ils ont fait le soir. Bien sûrs de se repentir des plaisirs qu'ils goûtent, ils frémissent en se les permettant, de façon qu'ils deviennent tout à la fois et vertueux dans le crime et criminels dans la vertu. Mon caractère plus ferme, ajoutait notre héros, ne se démentira jamais ainsi. Je ne balance jamais dans mes choix, et comme je suis toujours certain de trouver le plaisir dans celui que je fais, jamais le repentir n'en vient émousser l'attrait. Ferme dans mes principes parce que je m'en suis formé de sûrs dès mes plus jeunes ans, j'agis toujours conséquemment à eux. Ils m'ont fait connaître le vide et le néant de la vertu; je la hais, et l'on ne me verra jamais revenir à elle. Ils m'ont convaincu que le vice était seul fait pour faire éprouver à l'homme cette vibration morale et physique, source des plus délicieuses voluptés; je m'y livre. Je me suis mis de bonne heure au-dessus des chimères de la religion, parfaitement convaincu que l'existence du créateur est une absurdité révoltante que les enfants ne croient même plus. Je n'ai nullement besoin de contraindre mes penchants dans la vue de lui plaire. C'est de la nature que je les ai reçus, ces penchants, et je l'irriterais en y résistant; si elle me les a donnés mauvais, c'est qu'ils devenaient ainsi nécessaires à ses vues.

Las palabras se encuentran en el capítulo introductorio de *Las ciento veinte jornadas de Sodoma* (1785) y corresponden al monstruoso y degenerado duque de Blangis. No hay duda de que ni el protagonista de *Margarita la tornera*, ni ningún otro donjuán de la literatura española ha mostrado su inmoralidad de modo tan explícito y descarnado como el personaje de Sade. Sin embargo, considero interesante trazar un vínculo entre las premisas morales de Blangis y las de este don Juan, con el propósito de subrayar que, aunque Zorrilla no llega ni de lejos a la osadía de Sade, en esta leyenda al menos sí dejó esbozada una conducta potencialmente similar, en cuanto a perversidad, a las narradas por el divino marqués. Es importante señalar que don Juan de Alarcón, precedente de Tenorio, se diferencia de éste en su carencia de fe religiosa —recuérdese su comportamiento irreverente en la misa del



amanecer, sólo corregido por complacer a la monjita— y, por ello, de cualquier posibilidad de redención, lo que le hace enlazar en este sentido con el ateísmo declarado del personaje de Sade, y también, por otro lado, con Félix de Montemar. Sin embargo, el hecho de que desafíe a Dios e incluso llegue al sacrilegio revela que don Juan sí se preocupa de la religión, porque si rechazara del todo la creencia se privaría de una fuente inagotable de voluptuosidad: la de la profanación y la blasfemia¹⁰. Más aún, en la conclusión de la pieza se nos dice que don Juan prosiguió su vida normalmente y marchó a Francia a divertirse: frente a Tenorio, es incapaz de reforma; frente a Montemar, no resulta castigado por una instancia superior depositaria de la justicia.

En la segunda secuencia de nuestra leyenda, don Juan abandona a Margarita en casa y persigue a una bailarina que elude los requiebros del seductor, socavando así la seguridad en sí mismo que anteriormente había demostrado. Se trata de una «beldad vendida, / que abre a la codicia pública / sus gracias, para que vaya / a hojar en ellas la chusma; / y cuyos torpes aplausos / la envilecen y la ensucian, / pues la apellidan a un tiempo / celestial y prostituta» (vv. 1564-1571). El desdén de Sirena le pone nervioso; don Juan decide jugarse todo el dinero que le queda a las cartas, para aumentarlo y poder comprar la voluntad y los favores sexuales de aquella¹¹. Las abundantes ganancias que obtiene suscitan en él, de nuevo, «una sonrisa diabólica» (v. 1709) en la que estalla la tensión acumulada del fracaso erótico. Mientras juega se ponen de manifiesto otra vez sus rasgos psicópatas; la descripción de Zorrilla le retrata «comprimidos los labios, / las pupilas en las órbitas / rodando desconcertadas» (vv. 1690-1692). Recogiendo todo lo ganado, desaparece por la escalera «como una sombra» (1717). El texto enfatiza que el móvil de sus acciones es un «negro acceso / de calentura amorosa» (vv. 1666-1667), «la sed que le devora» (v. 1687), el ansia de la posesión física de la mujer.

La situación que vive Margarita evoluciona hacia la máxima degradación moral. Tiempo atrás, don Juan se refería a ella como «señora» (v. 1383); ahora, sin embargo, ella misma reconoce su ingenuidad, sabedora de que está enamorada de un vicioso, un libertino amante de las orgías que la desdeña: «Arrastrada entre sus vicios, / y entre sus orgías impuras / su amor me devora el alma» (vv. 1556-1558). Más aún, Margarita es consciente de que el nuevo objeto del deseo de don Juan es una mujer de mala reputación a la que «apellidan a un tiempo / celestial y prostituta», y, aunque siente celos devoradores, envidia y odio, sigue amándolo. Puede establecerse en este punto un interesante paralelo entre el personaje femenino de Zorrilla

¹⁰ Este juicio es también aplicable a Sade. Véase PRAZ (1999: 204). Una opinión semejante acerca del falso descreimiento religioso de don Juan sostiene TOURNIER (2000: 22).

¹¹ La descripción de Sirena que realiza Zorrilla incide en su moral disoluta: «Es la tal una hermosura, / danzante que apenas cuenta / veinte y dos años de vida, / mas en el arte maestra. / Y si va a decir lo cierto, / la chica es como una perla, / y fina como un coral, / aunque hay una diferencia; / que perla y coral con arte, / con red y estación se pescan, / y aquí sucede al contrario, / pues la pescadora es ella» (vv. 1784-1795).

y algunos de Sacher-Masoch, como por ejemplo esa Anna Klauer perdidamente enamorada aun tras el desprecio del barón en *La hiena de la puszta*, aunque la sangrienta venganza de ésta contrasta de forma violenta con la resignación cristiana de Margarita.

Mientras la monja sufre y es humillada, el calavera muestra su total indiferencia y parece deleitarse con la situación que ha provocado. Margarita experimenta una postración que la deja absolutamente bajo el yugo de un hombre que sólo corresponde al amor con el desprecio: «A veces desatinada / y colérica, le insulta, / a veces los pies le besa, / y a veces humilde y muda / en cuantos gustos le advierte, / darle contento procura. / Mas él ni una mirada / su amarga aflicción la endulza, / ni una palabra la dice / que confianza la infunda; / la espalda vuelve en silencio / y tal vez con una injuria / compensa sus atenciones / que no la agradece nunca; / y ella se queda llorando, / y él sale, la faz ceñuda, / tras una mirada incierta / de una bailarina impúdica» (vv. 1622-1639). Margarita, aunque no lo buscara desde el principio, responde en este momento a los presupuestos de la conducta masoquista, no en la vertiente sexual (sobre esto no se nos dan datos), sino en su comportamiento fuera del ámbito de lo erótico; en ella se produce la contradicción de obtener placer en el dolor, al supeditarse a un objeto externo con el que establece unas específicas relaciones de dependencia. Esa paradójica relación con el *partenaire* es expresión de su contradicción íntima, que hace posible una forma de comunicación interpersonal gratificadora a través del dolor. Como se ha dicho, el masoquismo de Margarita no es erógeno, sino que en él destaca el sufrimiento psíquico como pauta dominante: es un masoquismo de tipo moral que, yendo un paso más allá de lo que en verdad me interesa, podría conectarse con la impotencia sexual, con la frigidez de la monja (Castilla del Pino 1975: 9-13).

Don Juan, a quien «todos los gustos le cansan / si más de una vez los gusta» (vv. 1598-1599), parece obtener placer de la crueldad con que trata a la tornera. Su conducta respecto al sexo contrario presenta evidentes concomitancias con la de ciertas mujeres retratadas por Sacher-Masoch, para quienes ser cruel constituye el elemento principal de la voluptuosidad (véase, por ejemplo, *La Venus de las pieles*). Pero advirtamos que don Juan no sólo encuentra gusto provocando el sufrimiento, sino también sometiendo a él, ya que la escasa atención que le presta Sirena le produce una mayor excitación para conquistarla, sea por las buenas —por la palabra— o por las malas —engañándola o comprando sus favores—. Su afirmación acerca de que «todo lo puede el dinero» (vv. 1718), ratificada luego por la entrega de Sirena a cambio de una importante suma —«recibirá mil doblones / para recuerdo de la honra» (vv. 1750-1751)—, certifica que los personajes se desenvuelven en un mundo sin valores, en el que la degeneración moral —masoquismo en Margarita, prostitución de Sirena, sadismo y masoquismo en don Juan¹², voyeurismo de don

¹² Como señala CASTILLA DEL PINO (1975: 10-11), el sadismo es la imagen especular del masoquismo; en éste se encuentran componentes de aquél y viceversa.



Gonzalo— se canaliza a través de la sexualidad. En definitiva, un mundo corrompido hasta el límite de lo que puede tolerar una sociedad en la que la expresión sexual de los instintos está duramente reprimida por la moralidad y la religiosidad públicas y privadas.

CONCLUSIÓN

No obstante lo expuesto, los personajes de la leyenda zorrillesca no son monolíticos. Antes bien, presentan algunas contradicciones que los enriquecen. Hay sentimientos encontrados: Sirena, a pesar de su bajeza, siente celos de que el seductor tenga a otra mujer. Curiosamente, cuando surge el nombre de Margarita, don Juan es el primero que reconoce lo intachable de su comportamiento hacia él y se lanza a defenderla ante las acometidas verbales de la «lengua de víbora» (v. 2076) que es Sirena, consciente de estar tratando con una bailarina que, apartado todo escrúpulo moral, sólo busca el lucro. Asimismo, no queda del todo claro si, tras el asesinato de don Gonzalo, el libertino se lleva a Margarita con él porque se siente de alguna manera responsabilizado, o bien porque aún la considera una *posesión* suya.

El regreso de Margarita al convento, después de ser abandonada por don Juan en una posada del camino, tiene lugar en una atmósfera muy semejante a la de la huida. Es una noche tétrica de lluvia y viento que arrecia, que nos lleva a dudar si todo lo anterior no habrá sido un sueño, pues la acción de la Virgen ha hecho que, mientras su cuerpo sufría todos aquellos avatares, al menos el espíritu de la monja haya seguido siendo fiel a María, que le ha guardado su lugar en el convento, y por eso le concede la posibilidad de reintegrarse nuevamente a su antigua vida como tornera, ahora con una fe nueva, fortalecida. Cuando, tras verse a sí misma, Margarita se recupera del milagro, la tempestad amaina y se diluye, como si lo ocurrido no hubiera sido más que una pesadilla desatada durante el transcurso de la tormenta.

La lectura global del texto queda supeditada al sentido ejemplar que pretende darle Zorrilla. No en vano se ha escrito que «Margarita, en fin, protagoniza una parábola, de lo que le pasa a quien se acerca demasiado a lo oscuro, a ese túnel de las tinieblas» (Gullón 1995: 103). Tras la tempestad, en efecto, vuelve la calma. Pero la creación de este don Juan, seductor impenitente e incapaz de salvación, quedará ahí, con todas sus inmoralidades, para quien quiera recordarlo como un personaje bastante más transgresor, en muchos sentidos, que el resto de sus contemporáneos y, desde luego, más que su famoso heredero, el pulido y refinado —y, al final, salvado por amor— don Juan Tenorio¹³. *Margarita la tornera* emparenta así, desde la literatura hispánica y a pequeña escala, con textos como *Les liaisons dangereuses* (1782) de

¹³ En este sentido, mi tesis invierte radicalmente la opinión de MENÉNDEZ PELAYO (1965: 33) cuando afirma que «el tipo del galán pendenciero, jugador y escalador de conventos, está mejor presentado en otras innumerables producciones del mismo Zorrilla, y el don Juan de Alarcón, vecino de Palencia, resulta un don Juan Tenorio muy en pequeño».

Choderlos de Laclos, cuya novedad no consiste en la moral de la fábula, sino en «el análisis de ese vicio que, en resumidas cuentas, triunfa en tres cuartas partes de la obra» (Praz 1999: 186).



BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CORTÉS, Narciso (1917) *Zorrilla: su vida y sus obras*, I, Valladolid: Ayuntamiento.
- BATAILLE, Georges (1977) *La literatura y el mal*, Madrid: Taurus.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1994) *La vida es sueño*, ed. J.M. Ruano de la Haza, Madrid: Castalia.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1975) *Introducción al masoquismo*, Madrid: Alianza.
- DESTOBELER, M.P. (1996) «El diablo en las obsesiones detrás de la cruz de las tradiciones: inhibición del pasado a la sombra de tradiciones seculares», *Siglo Diecinueve* 2: 65-77.
- ESPRONCEDA, José de (1989) *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, ed. R. Marrast, Madrid: Castalia.
- FREUD, Sigmund (1988a) *Introducción al psicoanálisis*, Madrid: Alianza.
- (1988b) *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid: Alianza.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la (1993) «José Zorrilla: la intensidad romántica», *Ínsula* 564: 11-12.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1993) «De la noble matrona a la mujer fatal: Los personajes femeninos en las leyendas de Zorrilla», *Ínsula* 564: 16-17.
- GULLÓN, Germán (1995) «El papel de la pasión en la obra de Zorrilla. (Un nuevo contexto para el estudio de la literatura romántica)», en *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Valladolid: Universidad/Fundación Jorge Guillén, 97-108.
- MAYORAL, Marina (1995) «El concepto de la feminidad en Zorrilla», en *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Valladolid: Universidad / Fundación Jorge Guillén, 125-140.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1965) «Observaciones preliminares», en *Obras de Lope de Vega*, XI (Biblioteca de Autores Españoles, 186), Madrid: Atlas, 1-63.
- NAVAS RUIZ, Ricardo (1991) «José Zorrilla, precursor: Visión lírica de Castilla y España», *Castilla* 16: 121-136.
- (1993) «Los donjuanes de Zorrilla», en J. Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, ed. L. Fernández Cifuentes, Barcelona: Crítica, IX-XXVIII.
- (1995) *La poesía de José Zorrilla*, Madrid: Gredos.
- POE, Edgar Allan (1974) «The black cat», en *18 best stories by Edgar Allan Poe*, New York: Dell, 11-20.
- PAZ, Mario (1999) *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: El Acanalado.
- RIVAS, Duque de (1986) *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. D.L. Shaw, Madrid: Castalia.
- SACHER-MASOCH, Léopold (1975) *La Venus de las pieles*, Madrid: Alianza.
- (1982) *La hiena de la puszta*, Barcelona: Laertes.

- SADE, Donatien Alphonse François (1992) *Les 120 journées de Sodome*, París: P.O.L Éditeur.
- TOURNIER, Michel (2000) *El espejo de las ideas*, Barcelona: El Acanalado.
- VALLEJO GONZÁLEZ, I. y OJEDA ESCUDERO, P. (1994) *José Zorrilla. Bibliografía con motivo de un centenario (1893-1993)*, Valladolid: Fundación Municipal de Cultura.
- ZORRILLA, José (1943) *Obras completas*, 1, ed. N. Alonso Cortés, Valladolid: Santarén.
- (2000) *Leyendas*, ed. S. García Castañeda, Madrid: Cátedra.
- ZWEIG, Stefan (1967) *La lucha contra el demonio*, Barcelona: Ediciones G.P.