

BIBLIOTECA CLÁSICA
DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

VOLUMEN 91

DON JUAN TENORIO



JOSÉ ZORRILLA

DON JUAN
TENORIO

DRAMA
RELIGIOSO-FANTÁSTICO
EN DOS PARTES

EDICIÓN, ESTUDIO Y NOTAS DE
LUIS FERNÁNDEZ CIFUENTES

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
MADRID
MMXII

SUMARIO

Presentación
IX-XII

DON JUAN TENORIO
I-155

Apéndice
157

ESTUDIO Y ANEXOS

José Zorrilla y «Don Juan Tenorio»
175

Aparato crítico
249

Notas complementarias
263

Bibliografía
319

Índice de notas
333

Tabla

Don Juan Tenorio (1844) pudiera no ser *el mejor* de los dramas de Zorrilla. En los círculos de la «alta cultura», un consenso que los años han vuelto inapelable concede ese privilegio (sin demasiado entusiasmo) a otros dos: *El zapatero y el rey* (1840-1842) y, sobre todo, *Traidor, inconfeso y mártir* (1849). Sin embargo, *Don Juan Tenorio* es —o fue, durante casi un siglo— su obra más aclamada, emblema igualmente inapelable de una «baja cultura» multitudinaria. Mejor aún, fue un punto de encuentro, más bien incómodo, de la alta y la baja cultura. En otras palabras, se convirtió a la vez en objeto de un culto masivo y de polémicas minoritarias, entre intelectuales que disentían sobre su valor y especulaban sobre las razones de su éxito o los secretos de su perdurabilidad.

Esta torpe disyuntiva entre la calidad y el renombre, lo autorizado y lo debatido, lo culto y lo popular, parece haber gobernado la fortuna (o el infortunio) del propio Zorrilla en la historia literaria e incluso en la historia de la cultura. Zorrilla no es un escritor que esas historias hayan acogido con facilidad o con el grado de convicción que ampara a los maestros innegables. En el peor de los casos, su obra se entiende como una enérgica exhibición, espectacular y superficialmente seductora, de todos los lugares comunes del Romanticismo: pasiones desaforadas, prolijos enredos, fracasos apoteósicos, vinculados, de algún modo, a la perversión del poder y de las relaciones familiares; exaltación de un pasado menos histórico que legendario; registro de crímenes y castigos con frecuencia desorbitados y casi siempre dilucidados por la justicia poética más que por la justicia institucional; todo ello transmitido en versos categóricos y resonantes que, después de enardecer al común de los espectadores durante varias generaciones, pasaron a menudo de los escenarios al habla cotidiana. En el mejor de los casos, sin embargo, se postula que toda esa parafernalia expresiva está más bien al servicio de otra cosa; es decir, es el aparato cómplice o encubridor de conflictos más íntimos e inestables. Sus dramas más felices (*El zapatero y el rey*, *Traidor, inconfeso y mártir*...) y otros que acaso no lo son tanto (*El puñal del godo*, de 1843, *El rey loco*, de 1847...), no sólo cumplen con las previsiones escénicas del romanticismo decorativo, sino que participan, al mismo tiempo, de lo que Borges llamó «el hallazgo romántico de la personalidad». En este sentido,

DON JUAN
TENORIO

DRAMA
RELIGIOSO-FANTÁSTICO
EN DOS PARTES



PERSONAS^b

DON JUAN TENORIO	LUCÍA
DON LUIS MEJÍA	LA ABADESA DE LAS
DON GONZALO DE ULLOA, <i>Comendador de Calatrava</i>	CALATRAVAS DE SEVILLA
DON DIEGO TENORIO	LA TORNERA DE ÍDEM
DOÑA INÉS DE ULLOA	GASTÓN
DOÑA ANA DE PANTOJA	MIGUEL
CRISTÓFANO BUTTARELLI	UN ESCULTOR
MARCOS CIUTTI	DOS ALGUACILES
BRÍGIDA	UN PAJE (<i>que no habla</i>)
PASCUAL	LA ESTATUA DE
EL CAPITÁN CENTELLAS	DON GONZALO (<i>él mismo</i>)
DON RAFAEL	LA SOMBRA DE
DE AVELLANEDA	DOÑA INÉS (<i>ella misma</i>)

Caballeros sevillanos, encubiertos, curiosos, esqueletos,
estatuas, ángeles, sombras, justicia y pueblo.

*La acción en Sevilla por los años de 1545,
últimos del emperador Carlos V.
Los cuatro primeros actos pasan en una sola noche.
Los tres restantes, cinco años después,
y en otra noche.*

^b Sólo los nombres de Don Juan, Don Gonzalo y Don Diego pertenecían a la tradición donjuanesca.◊

- Ni caen aquí buenos peces,
que son casas mal miradas 10
por gentes acomodadas,
y atropelladas a veces.
- CIUTTI: Pero hoy...
- BUTTARELLI: Hoy no entra en la cuenta,
Ciutti: se ha hecho buen trabajo.
- CIUTTI: ¡Chist! Habla un poco más bajo, 15
que mi señor se impacienta
pronto.
- BUTTARELLI: ¿A su servicio estás?
- CIUTTI: Ya ha un año.
- BUTTARELLI: ¿Y qué tal te sale?
- CIUTTI: No hay prior que se me iguale;
tengo cuanto quiero, y más. 20
Tiempo libre, bolsa llena,
buenas mozas y buen vino.
- BUTTARELLI: ¡Cuerpo de tal, qué destino!
- CIUTTI: (*Señalando a don Juan.*)
Y todo ello a costa ajena.
- BUTTARELLI: Rico, ¿eh?
- CIUTTI: Varea la plata. 25
- BUTTARELLI: ¿Franco?
- CIUTTI: Como un estudiante.
- BUTTARELLI: ¿Y noble?
- CIUTTI: Como un infante.
- BUTTARELLI: ¿Y bravo?
- CIUTTI: Como un pirata.
- BUTTARELLI: ¿Español?
- CIUTTI: Creo que sí.
- BUTTARELLI: ¿Su nombre?

carnaval, época de libertades y alteraciones excepcionales.○

¹² *atropelladas*: puede referirse a *gentes* y significar 'personas desconsideradas que abusan de algo o alguien'; pero es más probable que se refiera a *casas* y signifique 'lugares injusta y precipitadamente maltratados o desacreditados'.

²³ *¡cuerpo de tal!* es una interjección o juramento que a veces expresaba admiración;○ *destino*: 'puesto o colocación'.

²⁵ *varea*: 'tiene mucha', con ciertas connotaciones de movimiento ('mueve mucho dinero': se *varean* los árboles para que caiga el fruto). El diálogo salpicado que sigue es frecuente en la versión de Dumas.○

ESTUDIO Y ANEXOS

JOSÉ ZORRILLA Y «DON JUAN TENORIO»

1. LOS DATOS

En 1880, en el capítulo XVIII de los *Recuerdos del tiempo viejo* (que ésta, como otras ediciones del drama, transcribe en un Apéndice), Zorrilla impuso de una vez el comienzo inevitable de los futuros prólogos de *Don Juan Tenorio*: «En febrero del 44 volvió Carlos Latorre [director de la compañía titular del Teatro de la Cruz] a Madrid, y necesitaba una obra nueva; correspondíame de derecho aprontársela, pero yo no tenía nada pensado y urgía el tiempo: el teatro debía cerrarse en abril. No recuerdo quién me indicó el pensamiento de una refundición del *Burlador de Sevilla*, o si yo mismo, animado por el poco trabajo que me había costado la de *Las travesuras de Pantoja* [de Moreto], di en esta idea registrando la colección de las comedias de Moreto; el hecho es que, sin más datos ni más estudio que *El burlador de Sevilla* de aquel ingenioso fraile y su mala refundición de Solís, que era la que hasta entonces se había representado bajo el título de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* o *El convidado de piedra*, me obligué yo a escribir en veinte días un *Don Juan* de mi confección».

Narciso Alonso Cortés [1943:329], el más prolijo biógrafo y compilador de Zorrilla, ha corregido y completado alguno de esos datos: el poeta explica en otro documento que fueron veintiuno y no veinte los días que tardó en componer el drama (a un promedio de 182 versos diarios, más los tachados) y tuvo que terminarlo antes del 17 de marzo, porque ese día un cronista de la *Revista de Teatros* anunciaba haber asistido «en su día» a la lectura del manuscrito. Sierra Corella [1944:205] escribe que Zorrilla entregó a Latorre el manuscrito terminado el día 21 de febrero, el mismo jueves en que el autor cumplía veintisiete años (es la fecha que aparece en la primera página del manuscrito, debajo del título). El 18 de marzo Zorrilla vendió definitivamente los derechos de impresión y puesta en escena del *Tenorio* al editor Manuel Delgado por cuatro mil doscientos reales de vellón (tres mil había cobrado cinco años antes por su parte de *Juan Dandolo*), en una de las transaccio-

siete representaciones; *El trovador*, de García Gutiérrez, en 1836, con once representaciones; *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, en 1837, con nueve representaciones; y *Don Juan Tenorio*, en 1844, que sólo «se repitió los ocho días de costumbre», y éstos no consecutivos (Sierra Corella 1944:194). Zorrilla, que conocía a los otros tres autores y sentía por ellos más que admiración, reverencia, era el más joven de los cuatro: tenía veintiséis años menos que Ángel de Saavedra, once menos que Hartzenbusch y cinco menos que García Gutiérrez. Significativamente, de todos ellos se han creído ver influencias en el *Tenorio*, pero sobre todo de Rivas (Navas Ruiz 1979:181 y Picoche 1985:32). Un consenso más o menos general, del que participan de algún modo las historias más clásicas del Romanticismo español, desde Blanco García [1891:151] a Lloréns [1979:376], ha acabado por decidir que el período más genuino del Romanticismo español se dé por inaugurado con el estreno de *Don Álvaro* y por concluido con el del *Tenorio*, y se limite así a unos diez años su auténtica hegemonía. Zorrilla quedó de este modo fijado para la historia literaria como el benjamín de toda una época, una suerte de permanente «novel» que agotaría al mismo tiempo su juventud y su inspiración dramática.¹

2. LAS FUENTES

La leyenda o el mito de Don Juan que heredó Zorrilla había articulado y fijado a lo largo de los siglos tres componentes de primera importancia y dos de carácter más circunstancial. Los más antiguos de los primeros, los que el autor de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* pudo encontrar a comienzos del siglo xvii en antiguos romances o baladas, son la doble invitación y el castigo final (Mackay 1943:7): un personaje masculino, tal vez un joven, tropieza con una calavera, observa una estatua funeraria o entra de algún modo en contacto con una representación de la muerte, y en broma, de forma irrespetuosa, la invita a cenar; la calavera o su equivalente no sólo acude a la cita: invita a su vez a su anfi-

¹ Gies [1980:345] arguye de forma poco convincente que la transición del Don Juan de Zorrilla —de la maldad a la conversión— se opone completamente a la transición de los típicos héroes románticos —de la ortodoxia a la rebeldía—, y con este solo gesto Zorrilla traiciona y trasciende el Romanticismo.

en 1841 todavía alcanzara en provincias un «éxito prodigioso» (Gies 1990:10). En segundo término, el 16 de abril, *El Laberinto* atribuyó a la tramoya la tibieza del éxito del *Tenorio*: «la maquinaria, decoración y disposición de la escena es de lo más infeliz que buenamente imaginarse puede. En este punto se hallan nuestros teatros, no solamente a la cola de todos los del mundo, sino en visible decadencia». Pero ésta era una queja corriente desde hacía años, directamente relacionada con las comedias de magia y su decadencia (Caro Baroja 1974:247-248). El momento culminante del *Tenorio* pudo así provocar unas risas inoportunas: «La gloria que aparece al morir Don Juan Tenorio, y en donde se ve su alma y la de Doña Inés en forma de dos llamitas de candil, haría soltar la carcajada al público del teatro francés de Argel» (*El Laberinto*, 16 de abril de 1844). Finalmente, quizá esta influencia de las comedias de magia y de santos explica como ninguna otra la división de opiniones que ha caracterizado desde siempre la recepción del *Tenorio*, las suspicacias que despertó su popularidad y el poco aprecio que ha merecido la segunda parte, incluso entre los entusiastas.

3. RECEPCIÓN

Torrente Ballester [1965:45] ha resumido en una frase los dos problemas de recepción que, en términos generales, afectan desde siempre al *Tenorio*: «[es] la más discutida, quizá, de las obras teatrales modernas, la más alabada y denostada, pero la única verdaderamente popular». Por una parte, hasta hace muy pocos años, la valoración del *Tenorio*, la opinión más o menos inmediata y terminante sobre sus cualidades o sus defectos, había desplazado casi por completo al análisis de la obra en sí. Una comparación de la bibliografía existente sobre el drama de Zorrilla y de la que ha merecido, en el mismo período de tiempo, *El burlador de Sevilla*, de Tirso, pone de manifiesto un inquietante desequilibrio: a pesar de las dudas sobre la autoría de *El burlador*, a pesar de los defectos de versificación y construcción que suelen señalarse, la obra de Tirso ha sido analizada con una seriedad y un detalle que hasta hace treinta años brillaba por su ausencia en los estudios sobre el *Tenorio*. La toma de partido a favor o en contra del *Tenorio*, el elogio o la censura de este o aquel pasaje, parecían agotar las posibilidades críticas de la obra. Por otra parte, la popularidad del drama de

cuyos valores se dan por supuestos. Al mismo tiempo, los nuevos análisis parecen coincidir con el fin de las representaciones populares del *Tenorio*. Los años cincuenta y sesenta conocieron todavía una resurrección del «escándalo» de Don Juan en los figurines de Dalí y en las puestas en escena de José Tamayo y Luis Escobar. Durante la década pasada, apenas si la Fundación Colegio del Rey ha tratado de recuperar y mantener la vieja tradición del uno y el dos de noviembre en Alcalá de Henares, pero su éxito es una señal de refinamiento y no de popularidad. El *Tenorio* es ya un acontecimiento restringido, propiedad de las elites y, sobre todo, un texto sobre el papel, objeto de lectura escolar, como atestiguan las ediciones más o menos críticas que se han multiplicado, desde la de Clásicos Castellanos, en 1975, hasta la que aquí propongo. Ortega había elogiado en los años veinte las ediciones anotadas de los «nuevos» Clásicos Castellanos, pero seguramente le hubiera resultado inconcebible que el *Tenorio* formara parte de la colección. No hace tanto que uno de sus discípulos, Julián Marías [1975:54], preguntaba: «¿A quién se le ocurre escribir un libro en serio sobre Zorrilla? ¿A quién se le ocurre explicarlo con un poco de rigor y releándolo?». El esfuerzo de Narciso Alonso Cortés [1943] no ha sido repetido, pero el *Tenorio* empieza a recibir un tipo de atención que hasta hace poco estaba reservado —para bien o para mal— a las obras que una tradición de siglos había declarado maestras.

4. DIFERENCIAS

En todos los trabajos que se han ocupado del *Tenorio* desde 1844 a 2009 se tiene en cuenta de algún modo el lugar que ocupa el drama en la larga historia del mito, pero sólo se llegan a analizar con algún detenimiento sus innovaciones más evidentes. Así, las diferencias que introdujo Zorrilla en la tradición del Don Juan parecen agotarse en estos dos accidentes trascendentales: el amor de Doña Inés y la conversión final. Zamora los había previsto de modo marginal e insuficiente (Barlow 1926:315; Ruiz Pérez 1988:62). Zorrilla los convirtió en insignia de su drama. Encuentro, sin embargo, otros dos tipos de diferencias igualmente significativas. El primero, más evidente, tiene que ver sobre todo con los personajes y la función que les corresponde en el desarrollo del drama. El segundo, más profundo, afecta sobre todo a la rela-

anteriores. En la mentalidad o *episteme* del Antiguo Régimen, la «voz de la conciencia» era todavía un avatar exterior con el carácter comunal y repetible, casi mecánico, que revelan los «sermones» de Catalinón (en el *Burlador*), Sganarelle (en el *Don Juan* de Molière), Camacho (en el de Zamora) y Leporello (en *Don Giovanni*); sólo con la nueva forma de comprender al ser humano y su figura conflictiva, desdoblada, es posible desplazar esa voz al interior, reconocer lo equívoco y laborioso de su mensaje («pensamientos en mí extraños», v. 2919), y dejar solo al protagonista en la «ardua lucha» (v. 3024) de impulsos irreconciliables.

La consecuencia inmediata de estos tres fenómenos, es decir, de lo que Zorrilla borra o diluye —la desaparición del rey, la insignificancia de la aristocracia, las limitaciones del criado, tres formas de disminución o de ausencia— es tan evidente, que ha pasado generalmente inadvertida: Don Juan acapara papeles, su labor en la escena es mucho más intensa y extensa de lo que había sido en las obras anteriores, porque ya no se trata de una presencia monosémica, de un solo mensaje, sino más bien de una figura moderna, inevitablemente dividida, aunque sólo sea por el conflicto entre su integridad exterior, heredada, y el nuevo descubrimiento de ciertos sentimientos interiores —su amor, su culpa— que no pueden convivir con ella. Del mismo modo, Don Juan acapara también lenguajes opuestos que antes se repartían entre varios personajes; así, esas tres modificaciones o diferencias parecen estar al servicio de un motivo más profundo: no hacen más que enmarcar o facilitar la exposición de un conflicto entre las palabras. Pero lo mismo se puede decir de las dos diferencias más obvias del *Tenorio*: la distancia entre la burla y el amor, entre la incredulidad y la fe, tiene que ser medida en palabras, tiene que afectar al uso y al crédito de las palabras o ser afectada por ellas. El Don Juan burlador y ateo no puede relacionarse con las palabras (las que dice o las que le dicen) lo mismo que el Don Juan enamorado y creyente.

5. DON JUAN Y LAS PALABRAS

Le ocurre a Don Juan en cierto modo como al pastor del folclore que gritó las mismas palabras para burlarse de sus vecinos y para invocar su ayuda contra el lobo, y en esa repetición destruyó su crédito y su ventura. Zorrilla enseña que Don Juan ha inutilizado

ya el doctor Lafora en 1927). Más concretamente, sobre la relación del protagonista de Zorrilla con el lenguaje, añade LaRubia-Prado [2000:446]: «Teatro y performativas encuentran la condición de su misma posibilidad en la repetición». Los discursos de la segunda parte representan, por el contrario, la figura cambiante de un héroe *novelisco* (también en el sentido de Bajtin); un héroe cuyo futuro quiere ser radicalmente distinto de su pasado, no su repetición. Se ha acusado a Zorrilla de torpeza y premura en la exposición de ese cambio. Importa ahora más su fidelidad al paradigma romántico que el debate sobre la calidad de sus resultados. Su Don Juan se diferencia de los que le precedieron sobre todo por el conflicto que lo trabaja a medida que progresa el drama: la vida desquiciada entre una imborrable imagen exterior y una conciencia interior que aspira a borrarla. Las opciones de Zorrilla, a la hora de componer su drama (Mandrell 1987:22), reproducen en cierto modo la disyuntiva del propio Don Juan: una fidelidad total a la imagen recibida o la invención radical de una nueva figura. Zorrilla, fiel a su tiempo, no parece haber optado por ningún absoluto, sino más bien por el fenómeno intermedio: el momento de perder la imagen heredada, el acto mismo de la desfiguración. Tal vez este dato pueda explicar, en parte, el carácter perdurable de su drama, la permanencia que lo ha premiado.

6. HISTORIA DEL TEXTO

La historia editorial del *Tenorio* tiene cuatro períodos significativos. El primero y más breve es contemporáneo del estreno: la primera edición, en octavo, fechada en marzo de 1844, era una joya bibliográfica cien años después, «no obstante la escasez de sus páginas y la ordinariez de sus cualidades tipográficas» (Sierra Corella 1944:193). Era ya propiedad del editor Manuel Delgado (que se reconoce por el logotipo —las iniciales M.D. en letra gótica dentro de una corona de laurel— en la primera página de sus ediciones) y se llevó a cabo en la imprenta de don José María Repullés. No es, con todo, una edición descuidada; algunas de sus erratas fueron corregidas en la segunda edición, impresa también por Repullés en abril de 1845, pero se trata de unos cambios mínimos con los que Zorrilla seguramente no tuvo nada que ver; José Luis Gómez [1984] los ha recogido en su edición. Manuel Del-

7. LA PRESENTE EDICIÓN

En esta edición se han perseguido dos objetivos: primero, presentar el texto del *Tenorio* que Zorrilla dio o pudo dar por definitivo; segundo, registrar todas las variantes que jalonan el camino hacia ese texto definitivo: erratas, descuidos de impresión, lecturas distintas y, sobre todo, arrepentimientos y oscilaciones del autor, según aparecen en las diversas versiones, desde el manuscrito hasta la última edición revisada por él. La base del texto la constituye la segunda edición de Baudry (*B*, en el aparato crítico y en las notas):

—*Don Juan Tenorio. Drama religioso-fantástico en dos partes*, en *Obras de D. José Zorrilla. Nueva edición corregida, y la sola reconocida por el autor. Con su biografía por Ildefonso de Ovejas*, II, *Obras Dramáticas*, Baudry, Librería Europea (Colección de los Mejores Autores Españoles, XL), París, 1852, pp. 421-478.

Con ella se han cotejado:

—La primera edición de Manuel Delgado (*R*, en el aparato crítico y en las notas): *Don Juan Tenorio. Drama religioso-fantástico en dos partes por Don José Zorrilla*, Imprenta de Repullés, Madrid, 1844.

—La edición facsímil del manuscrito (*M*, en el aparato crítico y en las notas): José Zorrilla, *Don Juan Tenorio. Edición facsímil del autógrafo propiedad de la Real Academia Española*, Real Academia Española, Madrid, MCMLXXIV.

Se han consultado también todas las ediciones recientes con aparato crítico que se recogen en la bibliografía (Alonso Cortés, Varela, Picoche, García Castañeda, Fuente Ballesteros), pero sobre todo, por las razones expuestas más arriba, la de J.L. Gómez [1984].

He modernizado la grafía del texto de la siguiente manera: en la edición de Baudry la primera letra de cada verso es siempre mayúscula; en esta edición las mayúsculas se reservan para los casos hoy habituales. La puntuación de Baudry (en cuanto a las comas, el punto y coma, y los dos puntos, sobre todo) resulta generalmente arbitraria, aunque a veces me ha parecido que el autor utilizaba esos signos para indicar a los actores el tipo de pausa que correspondía —o quizá el momento de lo que Julián Romea [2009:157] llamó «tomar alientos», en su *Manual de declamación* de 1859—; la he corregido de acuerdo con los usos vigentes. He modernizado los acentos (salvo en los casos —anotados— en

ESQUEMA MÉTRICO

Para interpretar cabalmente los datos que siguen, debe tenerse en cuenta que los cambios estróficos del *Don Juan* coinciden pocas veces con los cambios de escena. Además, Zorrilla suele alternar varios esquemas de rimas al escoger sus estrofas predilectas: las redondillas abrazadas (*abba*) se usan algo más que las cruzadas (*abab*); abundan las quintillas con rimas *abbab* y *ababa*, pero no faltan otras combinaciones menos corrientes (*abbab*, *aabba*, *aabab*); la mayor parte de los cuartetos del inicio de II, III son serventesios (*ABAB*), mientras que sólo una de las décimas (vv. 3064-3073) desatiende el esquema de la espinela clásica (*abbaaccddc*). Los ovillejos y las octavillas agudas de la Parte primera, más variada métricamente que la segunda, son una buena mezcla de ingenio y técnica, y el uso de estrofas aisladas (así la sextilla alterna de 1772-1777 o la quintilla doble de 3728-3737) contribuye a singularizar ciertos pasajes. Finalmente, adviértase la anomalía de los versos 1120-1121, que quedan sueltos dentro de una larga serie de redondillas abrazadas.

PRIMERA PARTE

Acto I

1-72	redondillas
73-102	quintillas
103-254	redondillas
255-380	romance (asonancia <i>ea</i>)
381-440	redondillas
441-695	quintillas
696-835	redondillas

Acto II

836-1141	redondillas (quedan sueltos los vv. 1120-1121)
1142-1201	ovillejos (<i>aa bb cc cddc</i>)
1202-1249	redondillas
1250-1345	octavillas agudas (<i>abbé cddé</i>)

APARATO CRÍTICO

El número inicial de cada entrada remite al verso correspondiente, o bien, si va seguido del signo +, a la acotación que sigue a ese verso.

- M1* Lecturas desechadas en el manuscrito autógrafo de Zorrilla.
M Manuscrito autógrafo de Zorrilla conservado en la Real Academia Española.
R Primera edición de *Don Juan Tenorio* (Imprenta de Repullés, Madrid, 1844).
B *Don Juan Tenorio* (F. Baudry, París, 1852). Texto que Zorrilla dio como definitivo.
C Enmiendas y correcciones introducidas en esta edición.

TÍTULO Y DEDICATORIA

En *M1* el subtítulo parece decir «drama fantástico», pero una tachadura hace incierta esta lección. *M* trae la firma de José Zorrilla con fecha de «Madrid, F[ebrero] 21/44»; en el vuelto del folio, incluye, en lugar de la que se da aquí, la siguiente dedicatoria: «A su buen amigo el Sr. D. Aureliano Fernández Guerra, ofreció este borrador en muestra de franco aprecio», con la firma de José Zorrilla y la fecha de «Madrid - Abril 27/44».

PERSONAS

En *M*, «Personajes de todo el drama».
Don Juan Tenorio *BM* Don Juan Tenorio: D. Carlos Latorre *R*
Cristóforo *B* Christóforo *RM*
Dos alguaciles *B* Alguacil 1.º, Alguacil 2.º *RM*
La estatua de Don Gonzalo (él mismo) *B* (El mismo D. Gonzalo) *RM*
La sombra de Doña Inés (ella misma) *B* (La misma doña Inés) *RM*
Don Rafael de Avellaneda *BR* Don Rafael Avellaneda *M*
En *M*, la indicación de tiempo y lugar dice: «La acción en Sevilla por los años

de 1545, últimos del emperador Carlos Quinto. La de la segunda parte cinco años después. Los cuatro primeros actos pasan en una sola noche. Los tres de la segunda parte en otra noche».

PARTE PRIMERA

En *M*, «Primera parte».

ACTO PRIMERO

En *M*, a continuación del título, «Libertinaje y escándalo», se enumeran las «Personas. Don Juan, Don Luis, Don Gonzalo, Donp. [*sic*] Diego, Butarelli, Ciutti, Centellas, Avellaneda, Gastón, Miguel, Caballeros Sevillanos, encubiertos, curiosos, justicia... etc.». En *R*: «Personas. D. Juan, D. Luis, D. Gonzalo, D. Diego, Butarelli, Ciutti, Centellas, Avellaneda, Gastón, Miguel, Caballeros, curiosos, enmascarados, rondas». Tanto en *M* como en *R*, en la acotación con que se presenta la escena I, se lee «Ciutti y Buttarelli», en lugar de «Butarelli y Ciutti».

3 si en concluyendo la carta *BRM* [En la primera edición de los *Recuerdos* (1880), Zorrilla da otra lectura de este verso: «Si en acabando mi carta»; en la

NOTAS COMPLEMENTARIAS

Los números iniciales de cada entrada remiten al verso correspondiente o a la página y nota de las acotaciones iniciales de cada parte. Para remitir a las acotaciones entre versos se utiliza el sistema tradicional de citar el verso precedente seguido del signo +.

PARTE PRIMERA

p. 3, nota A. Zorrilla, *Recuerdos*, I, 188. Más adelante explica su agradecimiento: «[Vallejo] arriesgó su favor y su empleo por amparar al magistrado en desgracia [el padre de Zorrilla, en aquel momento] y fue el primero que aseguró al hijo un porvenir tan brillante como inútil para uno y otro». El padre de Zorrilla fue carlista, llegó a superintendente de policía en Madrid de 1827 a 1829 y se hizo famoso por su exacerbado rigor con los delincuentes. El Gobierno liberal de Zea Bermúdez lo desterró por todo ello en 1832.

p. 4, nota B. Los nombres de Don Juan Tenorio, Don Gonzalo de Ulloa y Don Diego Tenorio aparecen ya en el drama de Tirso, que sin embargo llama Ana, y no Inés, a la hija de Ulloa. Alonso Cortés [1943:324] cree que Zorrilla (solamente conservó de Zamora el nombre de los personajes principales (Don Juan y Don Diego Tenorio, Don Gonzalo de Ulloa) y el carácter del protagonista, que necesariamente había de permanecer invariable». Ciutti y Buttarelli son nombres y personajes adaptados de su entorno real, como el autor explica en el fragmento de sus memorias incluido aquí en el Apéndice.

1 Álvarez Cienfuegos, en su oda «Al otoño»: «¡Cuán reverdece / la tierra» (v. 21), «¡Cuán silvan en las ramas...!» (v. 141). En su gramática, Salvá llama a esa oda de Cienfuegos «compendio de mil desatinos gramaticales y poéticos» [1846:402] pero unas páginas más atrás da este uso por bueno.

Las primeras palabras del Don Juan de Zamora son «¡Qué voces son estas!» (*No hay deuda*, 151). «En los dos dramas [el de Zorrilla y el de Zamora], Don Juan se lanza más tarde a la calle y pone a la chusma en desbandada» (Barlow 1926:309). Cuando Ramón Pérez de Ayala [1924:II, 350] quiso poner un caso de lo que él consideraba la falta de sensibilidad estética y de «sentidos superiores» en Zorrilla, escribió: «Toda la susceptibilidad musical del Don Juan de Zorrilla, por ejemplo, se contiene y se agota en aquella estrofa inicial del drama». La expresión, sin embargo, como tantas del *Tenorio*, hizo fortuna entre el público. Palacio Valdés, siempre sintomático, escribe en sus memorias (*La novela de un novelista*): «¡Cuán gritaría nuestro descomunal y fragoroso catedrático de Religión Fe y Moral si supiese la gente que frecuentaba mi cerebro!».

ÍNDICE DE NOTAS

- abasto*, 252
abonar, 2770
acomodar (pleitos), 717; *acomodarse* (conformarse), 1413; (gustar), 2833
ajeno de, 2474
albricias, 3067
Alhamar, 3013
alma (energía), 927; (género), 942
ambas a dos, 1889
amor de oídas, 1664
apariencia, 2981
apostado, 3529
aprestar, 3111
aquí es ella, 380
arderse, 2231
ardides, 2368
argüir, 3490
asegurar (ganar), 902; (preservar), 1042
asombrar, 1058
atajar, 1796
atropelladas, 12
augurar, 3079
aura, 1474
avilantez, 2533
banquete (final, funeral), 3673
beata, 1096
bergante, 3388
bergantín, 1986
bien casada, 999
blanca (moneda), 575
blasonar, 2467
Blaze de Bury, Hans W. (*Le souper chez le commandeur*), 3019, 3060
bolsillo, 1236
Borgoña (vino de), 305
brava pesca, 334
brotar (transitivo), 2177
bulto (de bulto), p. 109, nota A
burlar, 1047
busto, 2759
Calatrava (órdenes militares), 1817, 1827
calavera, 468
Calderón de la Barca, Pedro (*El Año Santo de Roma*), 2933
Camus, Albert, 1703, 3435
carestía, 551
Carnaval, 5, 139
Carteles (de desafío o cartas de batalla), 460
Castilla (versus *Sevilla*), 116
caudal, 3262
celestina, 1226, 1664, 2030
cementerios (historia de los), p. 109, nota B
Cicognini, Giacinto (*Il convitato di pietra*), 638
cinta, 2315
ciruir, p. 109, nota C
claros vamos, 3526
Comendador: entidad y figura moral, 3435; referencias bíblicas, 3441; la mano, 3748; satanismo, 3757
compaña, 479
componer (el vino), 3565
conocer, 1281
consiguiente (ser consiguiente), 1594
Córdova y Maldonado, Alonso (*La venganza en el sepulcro*), 1325, 3186
corriente, 2653
cortador, 2347
cruzar (a alguien), 570
cuál, 1
cuando, 2417
cuento, 469
cuerpo de tal, 23
chito, 102
Darío, Rubén, 145
deber de, 1449
decoro, 561
dentro (por dentro de), 1251
desatentado, 3514
deshecha (a la deshecha), 348
destino, 23
diablo familiar, 907
dintel, 1451
divertir, 1630
dobla (moneda), 134
doblar (las campanas), 1335

TABLA

Presentación	IX
--------------	----

DON JUAN TENORIO

PARTE PRIMERA

ACTO PRIMERO

Libertinaje y escándalo

Escena primera	5
Escena II	8
Escena III	10
Escena IV	11
Escena V	12
Escena VI	14
Escena VII	14
Escena VIII	16
Escena IX	17
Escena X	18
Escena XI	20
Escena XII	23
Escena XIII	38
Escena XIV	38
Escena XV	39
Escena XVI	40

ACTO SEGUNDO

Destreza

Escena primera	41
Escena II	41
Escena III	48
Escena IV	49
Escena V	50
Escena VI	52
Escena VII	53
Escena VIII	55
Escena IX	56

Escena X	60
Escena XI	62
Escena XII	64

ACTO TERCERO

Profanación

Escena primera	65
Escena II	67
Escena III	69
Escena IV	77
Escena V	78
Escena VI	78
Escena VII	79
Escena VIII	80
Escena IX	82

ACTO CUARTO

El diablo a las puertas del Cielo

Escena primera	83
Escena II	86
Escena III	91
Escena IV	95
Escena V	96
Escena VI	97
Escena VII	99
Escena VIII	100
Escena IX	101
Escena X	105
Escena XI	108

PARTE SEGUNDA

ACTO PRIMERO

La sombra de Doña Inés

Escena primera	109
Escena II	111
Escena III	118
Escena IV	121

Escena V	123
Escena VI	126

ACTO SEGUNDO

La estatua de Don Gonzalo

Escena primera	131
Escena II	138
Escena III	140
Escena IV	141
Escena V	142

ACTO TERCERO

Misericordia de Dios y apoteosis de amor

Escena primera	146
Escena II	148
Escena III	153
Escena última	154

APÉNDICE

Cuatro palabras sobre mi

«Don Juan Tenorio»	157
--------------------	-----

ESTUDIO Y ANEXOS

JOSÉ ZORRILLA Y

«DON JUAN TENORIO»

1. Los datos	175
2. Las fuentes	181
3. Recepción	198
4. Diferencias	210
5. Don Juan y las palabras	214
6. Historia del texto	237
7. La presente edición	244

Esquema métrico	246
-----------------	-----

APARATO CRÍTICO	249
-----------------	-----

NOTAS COMPLEMENTARIAS	263
BIBLIOGRAFÍA	319
ÍNDICE DE NOTAS	333

BIBLIOTECA CLÁSICA
DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

CON EL PATROCINIO DE



Coordinación editorial: Ignacio Echevarría
Diseño de la sobrecubierta: Winfried Bährle,
con una caligrafía de Keith Adams

Tipografía: Manuel Florensa
Producción: Susanne Werthwein
Revisión: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles

- © de la colección: Real Academia Española, 2012
© de la presente edición: Real Academia Española, 2012
© de la edición, estudio y notas: Luis Fernández Cifuentes, 2012
© Círculo de Lectores, S.A., 2012, por las características de esta edición
© para la edición librería: Galaxia Gutenberg, S.L., 2012

Publicado por:
Círculo de Lectores, S.A.
Travesera de Gracia, 47-49, 08021 Barcelona
www.circulo.es
Galaxia Gutenberg, S.L.
Avenida Diagonal, 361, 1º 1ª a
08037-Barcelona
galaxiagutenberg@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

1 3 5 7 9 2 1 0 6 8 6 4 2

Primera edición: mayo 2012

Fotocomposición: Carolina Valcárcel
Impresión y encuadernación: Rotocayfo (Impresia Ibérica)
Barcelona, 2012. Impreso en España

Depósito Legal: B. 8788-2012
ISBN Círculo de Lectores: 978-84-672-4959-0
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-15472-00-1

Nº 39313

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)