

De Tirso a Zorrilla: Don Juan romántico, fruto de dos siglos de viajes del burlador de Sevilla por las literaturas europeas

Joanna Mańkowska

SWPS Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades de Varsovia

joanna.mankowska@uwm.edu.pl

Palabras clave:

Mito de Don Juan. *Burlador de Sevilla*. *Don Juan Tenorio*. Tirso de Molina. José Zorrilla

Resumen:

Don Juan Tenorio, burlador de Sevilla, importante aportación de la cultura española a la europea, es, según opina Maeztu, un personaje cuya esencia permanece impenetrable para los extranjeros. No obstante, al conquistar escenarios de su patria, también se apoderó de los de otros países. Al viajar más de dos siglos por la Europa barroca, ilustrada y romántica sufrió una notable metamorfosis y a poco más de 200 años de su nacimiento se vio salvado gracias al amor y la misericordia divina, en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Sin embargo, Ortega y Gasset insiste en que Zorrilla no quiso dar una nueva interpretación del tema donjuanesco sino retornar a la imagen más tradicional de la leyenda. Parece interesante ver en qué consiste dicho retorno al origen barroco del mito, al tiempo que se comentarán cambios observados en el modelo del personaje donjuanesco, desde 1630, fecha de publicación de *El burlador de Sevilla*, hasta 1844, año en que sale *Don Juan Tenorio*.

From Tirso to Zorrilla: romantic Don Juan, an outcome of two centuries of the trips of the trickster of Seville through European literature

Key Words:

Don Juan myth. *The trickster of Seville*. *Don Juan Tenorio*. Tirso de Molina. José Zorrilla.

Abstract:

Don Juan Tenorio, trickster of Seville, an important contribution of Spanish culture to the European, is, according to Maeztu, a character whose essence remains unattainable for foreigners. Nevertheless, when conquering scenes from his

homeland, he seized those of other countries. When travelling for over two centuries across the baroque, romantic and enlightened Europe, he suffered from a remarkable metamorphosis and just over 200 years after his birth he was saved thanks to love and holly mercy, in *Don Juan Tenorio* by José Zorrilla. However, Ortega y Gasset insists that Zorrilla did not intent to give a new interpretation of the Don Juan topic but to return to the more traditional image of the legend. It appears fascinating to discover what this return to the baroque origin of the myth consists of, while noticeable changes in the model of the Don Juan character will be commented, from 1630, date of publication of *The trickster of Seville*, until 1844, The year in which *Don Juan Tenorio* is released.

Hay un Don Juan común al norte, al sur, al este y al oeste de Europa; pero le ocurre lo que a los conceptos y pierde en contenido lo que gana en extensión, por lo que Don Juan universal no pasa de ser sino una sombra que cruza el mundo seguida de una estela de mujeres.

(Ramiro de Maeztu: *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía*)

La figura del Burlador llamado Don Juan aparece en las primeras décadas del siglo XVII, en España. Circunstancias de su nacimiento: la fecha exacta y la paternidad son objeto de controversias. La historia del noble sevillano, que con el tiempo se convierte en uno de los mitos más famosos de la cultura occidental, aparece en *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*. Estas presentan ciertas diferencias y son consideradas dos versiones de una misma obra, aunque resulta difícil dar la respuesta definitiva a la pregunta, ¿quién fue su autor? Se suele atribuir al mercedario Gabriel Téllez, uno de los mayores dramaturgos del Siglo de Oro español, conocido bajo el seudónimo de Tirso de Molina; aunque no faltan estudiosos que, como Alfredo Rodríguez López-Vázquez¹, defienden la autoría del actor y dramaturgo Andrés de Claramonte.

¹ El estudioso atribuye la autoría de *Tan largo me lo fiáis* a Andrés de Claramonte quien la habría escrito alrededor de 1617. Cree asimismo que Claramonte pudo ser el autor de *El*



En este estudio como padre de la figura de Don Juan menciono a Tirso y como obra que introduce a las tablas a este impresionante personaje, *El burlador de Sevilla*, aunque *Tan largo me lo fiáis* parece ser su versión primitiva². La tesis contraria la defendió en su tiempo Joaquín Casaldueiro [1974: 39-73], opinión compartida asimismo por Xavier Fernández³.

El burlador de Sevilla o El convidado de piedra se publicó en 1630, en Barcelona, en *Doce Comedias Nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores. Segunda parte*. Sin embargo, según estableció Cruikshank [1981], la primera impresión de esta obra fue la de Manuel de Sande de Sevilla, entre 1627 y 1629, y no la del tomo colectivo de Margarit de 1630, de Barcelona [Ruano de la Haza]. La primera versión de la historia de Don Juan remontaría a la segunda década del siglo XVII.

El prototipo de la figura del Burlador hay que buscarlo en los personajes de los jóvenes que faltan al respeto de los muertos y muestran mucho interés por los encantos femeninos, que les atraen más que la idea de merecerse, gracias a una devoción fervorosa, la eterna felicidad en el Cielo. Según Ramón Menéndez Pidal [1943: 78-102] y Víctor Said Armesto, autor de la monografía: *La leyenda de Don Juan: Orígenes Poéticos de «El Burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra»*, publicada en 1908, el origen de la leyenda donjuanesca se hallaría en los romances y consejos conocidos en tierras de Castilla, Asturias y Galicia ya en la Edad Media y siempre vivas en la tradición popular a principios del siglo veinte, cuando los investigadores tuvieron la oportunidad de conocerlos interpretados por los artistas populares. Historias tradicionales en las que aparecen motivos considerados como constitutivos del mito donjuanesco, a saber: un joven

burlador de Sevilla, obra que, con el título *El convidado de piedra*, se representó en Nápoles, en 1625, por Pedro Osorio y en 1626 por Francisco Hernández Galindo, antiguo actor de la compañía de Claramonte. Véase Rodríguez López-Vázquez, 2007: 11-27.

² A.E. Sloman, en «The two versions of *El Burlador de Sevilla*», publicado en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1965, 18-33, presenta la teoría según la cual existió una primera versión anterior a ambas obras en cuestión de la cual estas son dos variantes. Véase Becerra: 1997, 54.

³ Véanse sus ediciones de *El burlador de Sevilla*, Madrid, Alhambra, 1982, y *Tan largo me lo fiáis*, Madrid, Estudios, 1967.



atrevido o simplemente irresponsable que desafía al más allá invitando a un muerto a un banquete terrestre (lo que constituye la alteración del orden establecido que supone la separación entre el mundo de los vivos y el de los muertos)⁴, el muerto afrentado, que bajo la forma de esqueleto o estatua, viene al banquete (a veces es la boda del profanador) con el fin de castigar al joven que no supo respetar la muerte, arrastrándolo, muerto o vivo, al infierno, del que a veces el joven consigue escapar⁵, están presentes también en el folclore de otros países de Europa. El investigador subraya, no obstante, que el tema de la doble invitación, que supone la visita del joven galán en el lugar a donde le invita el muerto —fundamental para el mito donjuanesco— no aparece en consejas conocidas en Bretaña, Alemania o Escandinavia, siendo, en cambio, frecuente en romances y consejas halladas en la Península Ibérica (Castilla, Asturias, Galicia y Portugal) [Said Armesto, 1908: 31-58 y 123-223].

Don Juan es otro joven que se atreve a alterar el orden que supone la separación entre lo celeste y lo terrestre, turbando la paz del muerto al que él mismo quitó la vida. Faltando al respeto a un muerto desafía al Cielo. En la obra fundadora del mito, se trata del Comendador muerto, afrentado por la misma invitación a una cena terrestre, a la que acompaña la burla de su epitafio y el mesar la barba de piedra de su estatua. Será él quien actúe como emisario del más allá, encargado de restituir la relación correcta entre lo divino y lo humano, y ejecute la justicia de Dios que persigue al transgresor del orden sagrado.

Según establece Said Armesto, en la leyenda de Don Juan se combinan dos motivos frecuentes en las historias populares en la época que precede a la creación de *El burlador de Sevilla* [y que aparecen juntos en algunos de los romances que citan Armesto y Menéndez Pidal, como los de Curueña (León), Riaza (Segovia) y Revilla-Vallejera (Burgos)]. Se trata del

⁴ Al invitar a la calavera, esqueleto o estatua suele insultarlos burlándose de ellos, dándoles una patada o profanándolos de otra manera.

⁵ A veces el invitado de ultratumba viene solo para anunciar a su afrentador su muerte inmediata.



convite macabro y el joven galán, irresponsable y atrevido, que incluso asistiendo a la misa dedica más atención a las hermosas mujeres que acuden a la iglesia que a Dios. Así sucede con el protagonista del romance que Ramón Menéndez Pidal descubrió en Curueña, el que empieza con el verso «Pa misa diba un galán»⁶.

Los seductores desalmados de condición noble son frecuentes en el teatro español del Siglo de Oro. Figuran entre ellos protagonistas de obras de Lope de Vega (*El caballero de milagro*, 1593-1598 o *La fuerza lastimosa*, 1593 o 1603), de Pedro Calderón de la Barca (*No hay cosa como callar*, 1622) o *La niña de Gómez Arias* (escrita después de 1639), y de muchos más dramaturgos del siglo XVII. En el teatro del siglo anterior, Leucino, protagonista de *El infamador* (1581), de Juan de la Cueva, joven pecador castigado con la muerte por los dioses mitológicos, es visto como un curioso precedente del Don Juan barroco. Ciertos rasgos comparten con él también el conde Leoncio, ateo seguidor de Maquiavelo, protagonista del ‘escenario’⁷ representado por los Jesuitas en 1615 en Ingolstadt, y el héroe de otro ‘escenario’ anónimo italiano del siglo XVII, *Ateista fulminato*. Obras que Giovanni Macchia [1990: 12-15] ve como fuente de inspiración para el autor del Burlador⁸. Opinión que no comparten otros estudiosos que investigan el origen de la figura de Don Juan, puesto que el primer Don Juan no es ateo. Serán, en cambio, ateos algunos de los Don Juanes libertinos que aparecerán en la segunda mitad del siglo XVII.

Hubiera o no alguna fuente extranjera para la figura del Burlador de Sevilla, este nace en España de donde parte para conquistar los escenarios de Europa y se ve acogido con cariño. Mientras en su patria se encontrará

⁶ Romance reproducido, entre otros, en Menéndez Pidal, 1943: 85-86 y en Said Armesto, 1908: 32-33.

⁷ Fábula tradicional sobre Leoncio, dramatizada y representada por los jesuitas, en 1615, bajo el título *Geschichte des Grafen Leontio, der, durch Machiavelli verderbt, unselig zu Tode kam*, según Aszyk [2006: 29]. Arturo Farinelli, el filólogo italiano, al referirse a la representación de Ingolstad usa el título *Von Leontio, einem Grafem, welcher durch Machiavellum verführt, ein erschreckliches Ende genommen* [Said Armesto, 1908: 19].

⁸ También Farinelli ve al protagonista de *Larva mundi*, fábula de Leoncio, llevada a las tablas por los jesuitas de Ingolstad, como el prototipo del Burlador español.



algo descuidado hasta casi la mitad del siglo XIX, los extranjeros crearán sus nuevas facetas. De ahí que durante el período que aquí nos interesa el Don Juan burlador y seductor desalmado, en conflicto con el Cielo (modelo creado por la imaginación barroca), evolucione hacia el Don Juan buscador del Absoluto en el cuerpo de la mujer y pecador arrepentido (nuevo paradigma del héroe donjuanesco en consonancia con la sensibilidad romántica).

El protagonista de la primera obra donjuanesca se mueve en una realidad sociopolítica que es trasunto de la época en que vive su autor, quien la somete a una crítica severa, en particular, por lo que concierne a la moral —aunque se señala la época de Alfonso XI, o sea, la primera mitad del siglo XIV, como el tiempo en que discurre la acción—. A este respecto parece interesante citar a Amando Carlos Isasi Angulo [1975: 35] quien cree que «la extraordinaria audiencia del *Burlador* se debió al modo especial de sentir y de ser del español de aquella época. Trento había coartado las libertades de tipo sexual de la sociedad renacentista». El investigador subraya que:

La distensión entre el ideal —normas morales dimanadas de la Iglesia— y la realidad —«desarreglos» sexuales de todo orden— se hacía cada vez más fuerte y angustiosa. El vacío moral de la sociedad del XVII hispánico no invalidaba los preceptos: éstos seguían en todo su vigor teórico. [...] El pueblo hispano soporta una dura moral con la que está de acuerdo teóricamente, pero cuyos postulados no se hacen carne y sangre en su experiencia cotidiana. El remordimiento que tal actitud provoca crea a su vez un sordo e inconsciente deseo de rebelión, de liberación de tales trabas.

El pueblo español encuentra en el teatro, delante de sí, un personaje que encarna esa liberación total del yugo del deber, sobre todo en materia sexual, uno de los caballos de Troya de Trento. Se siente así plenamente identificado con el Tenorio porque responde a sus más profundos intereses y deseos, al de ruptura con lo trascendente en cuanto dictador de normas y mandamientos [Isasi Angulo, 1975: 35].

Y añade:

Si además se da al espectador la oportunidad de ver condenado al Burlador, la comunión con Don Juan será más íntima porque podrá unir sentimiento íntimo —rebelión contra lazos morales— con reflexión posterior e



imperativo moral —condena—. Es un aspecto más del carácter ambivalente del hombre barroco que se dispara en una u otra dirección, incapaz de encontrar un equilibrio interior, tan pronto movido por un impulso místico como sumido en abismos del vicio [Isasi Angulo, 1975: 35-36].

El estudioso dice a propósito del primer Don Juan que este vive «en una época en que los ideales de los españoles comienzan a decaer» [Isasi Angulo, 1975: 34] y observa que «se instala en un mundo moral totalmente opuesto, por así decirlo, al oficial. El Tenorio no es [...] amoral sino inmoral. Hay en él una voluntad de romper con ciertas normas sociales y, sobre todo, religiosas» [Isasi Angulo, 1975: 34]. Comparando la figura de Don Juan con la del pícaro, precisamente la de Guzmán, Isasi [1975: 34-35] insiste en que Tenorio «apunta más a lo religioso sin desdeñar lo social; pero dentro de una idéntica postura de rompimiento de moldes y valores, de desvergüenza moral».

El protagonista del *Burlador de Sevilla* no se contenta con transgredir las normas que acata, o pretende acatar, la sociedad en que vive, obsesionada con el tradicional concepto del honor, sino que se atreve a desafiar al más allá. Invitando a un muerto a la cena terrestre muestra una falta de respeto hacia la muerte y altera las relaciones establecidas entre el Cielo y el mundo de los vivos. Se suele subrayar que el primer Don Juan, protagonista de un drama teológico que por su mensaje se acerca a un auto sacramental, se condena por su fe excesiva en la misericordia divina. Aparte de los pecados que Aniano Peña [2016: 46] ve como aquellos que van contra el Espíritu Santo, el Burlador comete otros que el investigador llama «normales», entre ellos, el matar a los hombres⁹; son pecados que dos siglos más tarde no impedirán que se salve el protagonista de Zorrilla. El de Tirso

⁹ Según G. Torrente Ballester [1957: 321-333] la apuesta de Don Juan Tenorio y Don Luis Mejía, cuya consecuencia son numerosas seducciones y homicidios cometidos por estos jóvenes, puede ser vista como una prueba de virilidad que les exige la sociedad en que viven; de ahí que esta, en realidad, no condene su conducta en relación con dicha apuesta/prueba y Zorrilla no ve ningún inconveniente en que sus protagonistas piensen que, finalizada ella, pueden sin problema cambiar de vida convirtiéndose en buenos maridos de las mujeres que aman.



se alza también contra el sacramento de matrimonio, conducta que en la época postridentina se verá juzgada severamente.

Don Juan Tenorio, el inmortal Burlador de Sevilla, importante aportación de la cultura española a la europea, es, según opina Maeztu [2004: 89-127], un personaje cuya esencia permanece impenetrable para los extranjeros. No obstante, al conquistar escenarios de su patria, el Burlador se apodera de los de otros países. Los europeos se entusiasman con el personaje hasta el punto de intentar disputar a los españoles su paternidad, como los italianos¹⁰, o se muestran dispuestos a adoptarlo, como los franceses, orgullosos de la creación de Molière.

De España el Burlador se desplaza pronto a Italia.¹¹ En las variantes del tema donjuanesco, que proponen los comediantes italianos, se producen varias modificaciones con respecto a su modelo español, las cuales se deben principalmente al carácter de la *Commedia dell'Arte* que ahora acoge a Don Juan. Él mismo se ve relegado al segundo plano y al primero pasa su criado, el gracioso. Por tanto en los 'escenarios' italianos, el elemento cómico, escaso en la obra fundacional, se ve desarrollado, mientras lo sagrado, a quien el original español da el lugar primordial, pierde relevancia. Conviene

¹⁰ Arturo Farinelli, en sus estudios dedicados a la figura de Don Juan: «Cuatro palabras sobre don Juan y la literatura donjuanesca del porvenir», en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año trigésimo de su profesorado*, Vol. 1, Madrid, 1899, 205-222, y en «*Don Giovanni*, note critiche». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1896, nº 27, 1-77 y 254-326, sugiere que el origen de esta puede ser italiano. Hipótesis que rechaza Said Armesto quien en su libro *La leyenda de Don Juan* comprueba lo infundadas que son las suposiciones del investigador italiano. Para más datos, véase Said Armesto, 1908.

¹¹ Por aquel entonces, vista la decadencia del teatro nacional en Italia, sus escenarios se ven invadidos por las obras extranjeras, en particular, las españolas, traducidas e imitadas —circunstancia que al ser mencionada por Luigi Riccoboni en *Histoire du Théâtre italien depuis la décadence de la Comédie latine* [Riccoboni, Luigi y Rousseau, Jean Baptiste, A. Cailleau (ed.), vol. 2, París, 1728-31] le dio a Farinelli la razón para sugerir el origen italiano del tema de Don Juan, representado, según observaba, en Italia en el año 1620, una década antes de la primera edición conocida del *Burlador de Sevilla*—. Aunque, como enfatiza Said Armesto, la información que da Riccoboni acerca del estado del teatro en Italia fue mal interpretada por lectores como Farinelli, ya que lo que este dice en realidad, no es que un *Convidado de piedra* se representara en Italia en 1620, sino que hacia ese año decayeron en Italia las bellas letras, también el teatro. A continuación menciona obras, entre ellas, *El convidado de piedra* y *La vida es sueño* (la segunda estrenada en 1635) que sustituyeron a las italianas, de modo que parece obvio que, hablando del repertorio de los teatros, se refiere al del período posterior a los años veinte del siglo XVII. Véanse Said Armesto, 1908 y Maeztu, 2004: 98-100.



mencionar que la primera versión italiana, atribuida erróneamente a Giacinto Andrea Cicognini, escrita antes de 1650, es la obra que ofrece el primer catálogo, o sea la famosa lista de las conquistas donjuanescas, por entonces llevada por el criado de Don Juan, y más tarde, en Zamora¹², y luego, en versiones románticas¹³, como la de Zorrilla, por el mismo Don Juan.

Con los comediantes italianos Don Juan llega a Francia donde continúa la secularización del tema iniciada en Italia. El Don Juan francés, si no es ateo, es, por lo menos, un descreído o un escéptico. Carmen Becerra observa que en el tratamiento del tema donjuanesco en Francia se funde el donjuanismo y el libertinismo. Según la investigadora, desde la creación de Molière hasta la aparición de Don Giovanni de Mozart y Da Ponte, en 1787, todas las obras donjuanescas son «manifestación evidente de la fusión que a finales del XVII se produjo entre donjuanismo y libertinismo» [1997: 103], sistema filosófico que tiene su origen en la Italia renacentista y al que Becerra [1997: 92] ve como el factor que condicionó «el desposeimiento de sentido religioso del Burlador por los cómicos italianos».

En Francia, Don Juan vuelve a hacerse con el protagonismo de la obra y se convierte en un intelectual. Característica de la que carece el Burlador anterior quien actúa movido por el impulso, un deseo súbito. Según observa Elena Soriano [2000:28]: «Los franceses fueron los principales intelectualizadores del mito, que convierte sucesivamente a don Juan en un pensador, un soñador y un heroico buscador frustrado del Absoluto a través de la mujer».

¹² Su protagonista habla de la «lista de despreciadas», tal vez metafórica, en la que pone sus «Doñas Anas» [Zamora, 1975, 222].

¹³ En las obras románticas, como *Las ánimas del purgatorio*, de Prosper Mérimée y *Don Juan de Marañón o la caída de un ángel*, de Alejandro Dumas, padre, la lista de las mujeres burladas se ve completada por la de sus maridos y amantes ultrajados de esta forma. En *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, al lado de la lista de las seducidas, aparece la de los hombres muertos en desafío, que no tienen que estar necesariamente en relación con las primeras. Don Juan y Don Luis Mejía, con el que Tenorio rivaliza en conquistar a las mujeres y matar a los hombres, apuntan sus hazañas en sus listas respectivas.



El Don Juan francés, más cínico y cruel que sus precedentes de España e Italia, se hace «casi un delincuente» [Becerra 1997: 101] en *Le Nouveau festin de Pierre ou L'athée foudroyé*, de 1669 (editada en 1670), obra de Claude La Roze, señor de Rosimond, imitación de la de Molière y de las primeras obras donjuanescas francesas: *Le Festin de Pierre, ou le Fils criminel*, de Nicolas Drouin llamado Dorimond, representada en 1658 y editada en 1659, y la obra homónima de Jean Deschamps, llamado Jean de Villiers, de 1659 (editada al año siguiente) — ambas, a su vez, imitaciones de las obras italianas¹⁴—. En cuanto a la relación del protagonista con el más allá, Soriano [2000: 28] observa que tanto los primeros imitadores franceses (Dorimond y de Villiers) como los italianos (pseudo-Cicognini y Giliberto, cuya obra perdida tal vez sirvió de patrón a los franceses) permanecen «fieles al modelo primero, hasta que Molière remató el tipo con el rasgo del ateísmo¹⁵ y suprimió el factor teológico». La escritora española subraya que «[e]l ateísmo de Molière no se encuentra en Tirso ni en Dorimon ni en Villiers, pero sí en el texto de Leoncio y en Aurelio»¹⁶ [Soriano, 2000: 29], un ‘escenario’ italiano. Sin embargo Becerra [1997: 91] observa que estos primeros Don Juanes franceses (de Dorimon y de Villiers), que insultan y desprecian a Dios con una total insolencia están ya muy cercanos al ateísmo. Soriano [2000: 29] recuerda qu «[e]l cambio trascendental del carácter de Don Juan se debe a Molière, que es el primero en intelectualizar al personaje [...]» y afirma que el autor francés «presenta al protagonista, hasta entonces creyente pecador, como ateo y suicida» [2000: 29]; observa también que Molière «hace una sarcástica defensa tan entusiasta en apariencia como farisaica del libertinaje y de la hipocresía, en

¹⁴ Según los estudiosos como L. Weinstein y Gendarme de Bevette el patrón que siguen las primeras obras donjuanescas francesas sería la pieza perdida de Onofrio Giliberto: *Convitato de pietra*, de 1653, aunque el investigador francés considera que puede tratarse también de una mezcla de varios ‘escenarios’; según G. Macchia el texto base para las imitaciones francesas sería el ‘escenario’ anónimo: *Ateísta fulminato*. Véase Becerra, 1997: 90.

¹⁵ El rasgo de ateo de Don Juan procedería del personaje de Leoncio, del ‘escenario’ representado por los jesuitas de Ingolstand en 1615. Véase Macchia, 1990: 13 y 127.

¹⁶ Protagonista del *Ateísta fulminato*.



evidente crítica de dos rasgos relevantes de la sociedad francesa de entonces, que el mismo Molière satirizó en su *Tartufo* y que un siglo después inspiraría a Laclos, con la clave del donjuanismo femenino» [Soriano 2000: 29]. Soriano [2000: 30] subraya que el Don Juan de Molière no representa al pecador, sino al rebelde social y precisa que:

A partir del dramaturgo francés, la que primero fue burla de una calavera y luego de una estatua, se define claramente como burla de la mujer, en una transferencia del sacrilegio muy interesante: el tema se seculariza y, por tanto, se humaniza y se hace mundano. Don Juan es en Tirso y en sus primeros imitadores una idea metafísica personificada, aunque ya señala su posterior destino erótico con la repetición de la frase donjuanesca «Esta noche he de gozalla», un personaje mundano, aunque extraordinario.

Molière es autor de una de las obras que más contribuyeron a difundir el mito de Don Juan, creando la figura del libertino que, armado de hipocresía, mentira o alabanza, si fallan otras armas, se enfrenta al mundo, igual de falso y cínico, atacando la doble moral, el fanatismo y la estupidez de sus contemporáneos. Según Soriano [2000: 30-31]:

[...] don Juan de Molière es todavía un «héroe negativo» en la consideración social, y en su historia es primero absolutamente ateo, pero humanista, es decir, representante perfecto del librepensador de la sociedad francesa del siglo XVII y que no debe confundirse con el libertino del XVIII. Esta racionalización del mito y su desvinculación religiosa son decisivas en su evolución: don Juan no es castigado por sus fechorías eróticas, sino por su talante de librepensador; en adelante casi todas sus versiones serán eso: creaciones intelectuales, unas favorables y otras adversas a don Juan, pero secularizadas, menos genuinas.

Después de enamorar a los pueblos latinos, Don Juan llega a Inglaterra donde en 1676 Thomas Shadwell, en *The Libertine*, ofrece a un Don Juan que no solo es un desvergonzado, sino que se convierte en un odioso asesino de mujeres, «una especie de Barba Azul», como lo llama Soriano [2000: 40]. Según Becerra [1997: 101] «[e]ste monstruo que Shadwell nos presenta en escena no pretende ser más que una muestra aleccionadora de lo que puede ocurrir a un hombre cuando el ateísmo y la



sensualidad son sus pautas de conducta». La investigadora opina que «[t]anto este tratamiento concreto, como la falta de popularidad del tema en Inglaterra son un signo claro de la intolerancia y la intransigencia del puritanismo inglés en lo que a normas de conducta se refiere» [Becerra 1997: 102]. El protagonista de Shadwell se inscribe en la línea de los Don Juanes intelectuales, ateos, depravados y desalmados, emparentados con el de Molière. En el siglo XVIII esta tradición se ve continuada en personajes como Lovelace, protagonista de *Clarisa*, de Richardson¹⁷, en Inglaterra, y en Francia, en los protagonistas de *Las amistades peligrosas*¹⁸: Valmont y, sobre todo, la Marquesa de Merteuil: una clase de Don Juan femenino. Macchia [1990: 460] observa, con respecto a estos últimos, que en el Don Juan tradicional, la crueldad se debía a la locura amorosa; en la obra de Laclos, en cambio, tiene «motivaciones más fríamente diabólicas. Una vez satisfecho el deseo de venganza, queda el placer de hacer el mal»¹⁹. Sin embargo, como insiste Soriano [2000: 31]: «El don Juan racionalista de Molière no creó escuela en España». El más famoso Don Juan español, Don Juan Tenorio de Zorrilla, tiene poco que ver con su intelectual homónimo francés.

En el siglo XVIII, el interés por el mito de Don Juan parece decaer. Becerra ve este decrecimiento del interés por el Burlador sevillano como efecto de los cambios sociales que desembocan en una relajación general de las costumbres, la que permite a su vez gozar de la transgresión sin tener que acudir para ello a un transgresor imaginado. La investigadora observa que por aquel entonces:

La sociedad se ha vuelto [...] más permisiva y ha llegado a suprimir casi todos los obstáculos para las relaciones ilícitas [...]. En esta sociedad más

¹⁷ La novela epistolar *Clarissa, or the History of a Young Lady*, de Samuel Richardson (obra conocida también bajo el título *Clarissa* o el de *Clarissa Harlow*), publicada por primera vez en 1748.

¹⁸ La famosa novela epistolar de Pierre Ambroise Choderlos de Laclos publicada el 23 de marzo de 1782. El título francés original, *Les liaisons dangereuses*, es a veces traducido por *Las relaciones peligrosas*.

¹⁹ Todas las traducciones del francés son de la autora del artículo.



libre, la imagen de don Juan como transgresor de las normas sociales y del orden moral no tiene mucho sentido. En su lugar aparece el galán de salón cuyo interés radica en sus ingeniosas tácticas para la seducción y la conquista amorosa [Becerra 1997: 103-104].

En esta época, aparte de las obras de ópera —que representan lo más valioso en cuanto a la reinterpretación del tema donjuanesco y son especialmente numerosas en la segunda mitad de siglo—, merecen cierta atención *Don Giovanni Tenorio ossia il Dissoluto*, de Carlo Goldoni, de 1736, y *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* y *Convidado de piedra*, de Antonio de Zamora, obra representada en 1714²⁰ y publicada por primera vez en 1744²¹. El autor italiano, al eliminar la intervención del mundo sobrenatural representado por la figura del Comendador, presenta la muerte de Don Juan como resultado de la caída de un rayo, mientras que el español propone a un Don Juan que tal vez se salve en el último momento²².

Respecto a la suerte que el personaje donjuanesco corre siglo y medio después de su nacimiento, Macchia [1990: 48] observa que:

Al final del siglo XVIII, don Juan, confundido con la literatura de los libertinos, parecía haber terminado su carrera. Y no obstante, no estaba

²⁰ Según P. Monarini la primera puesta en escena probablemente tuvo lugar un año antes, en 1713. Véase Brunel, 1999: 1010.

²¹ *Comedias de Don Antonio de Zamora*, Madrid, Joaquín Sánchez, vol. II. Véase Brunel, 1999: 1010.

²² DON GONZALO: Ahora verás que, al postrarte,
no fía en vano quien fía
en que Dios le desagравie.

DON JUAN: Ya lo veo, y, pues, mi muerte
su justicia satisface,
¡Dios mío, haced, pues la vida
perdí, que el alma se salve!

DON GONZALO: ¡Dichoso tú, si aprovechas
la eternidad de un instante!

DON JUAN: ¡Piedad, Señor! Si hasta ahora
huyendo de tus piedades,
mi malicia me ha perdido,
tu clemencia me restaure.
(*Cae muerto.*) [Zamora, 1975: 356]



muerto, pero para devolverle la vida hacía falta arrancarle de este universo sombrío y glacial, sacarlo de las manos groseras de la gente de teatro que hacía de él un fantoche cuya muerte terrible ya no impresionaba a nadie.

Inesperadamente, a finales del siglo XVIII, el mito recobra el vigor para gozar de mayor éxito que nunca gracias a la ópera *Don Giovanni*, *dramma giocoso*, de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da Ponte, estrenada el 29 de octubre de 1787, en Praga²³. Cuando aparece esta obra donjuanesca, que, según Becerra, más que retomar, reinventaría el mito, este ya se ve bien instalado en los escenarios de los teatros de ópera gozando del gran favor del público²⁴. En la misma época, Don Juan se convierte en protagonista de las obras de ballet. En la segunda mitad del siglo proponen sus *Don Juanes* Christoph Willibald Ritter von Gluck, en 1761, Antonio Le Messier, en 1767 y Luigi Marescalchi, en 1784. Pero el tema donjuanesco debe su mayor triunfo a la creación de Mozart y de Da Ponte²⁵. En ella se ofrece al público un personaje muy distinto al libertino intelectual al estilo de Molière, enfocado en observar, con talante crítico, la realidad de su tiempo. Don Giovanni, interesado solo en disfrutar los encantos de la vida, nada tiene que ver con los desalmados criminales de Rosimond y Shadwell. Desbordando de energía, de alegría de vivir, se acerca más al modelo español. Soriano [2000: 32] recuerda que

[...] don Juan tuvo su primera idealización en Alemania y en el siglo XVIII —cuando culminó el libertinismo europeo—, casi ciento cincuenta años después de su nacimiento. Primero en *Don Giovanni*, en cuyo libretto del fraile italiano Lorenzo Da Ponte se encuentran los elementos clásicos del mito: travestismo, baile de máscaras, raptos y banquete funerario; [...] En esta obra [...] don Juan vuelve a ser el jovencuelo inconsciente e instintivo que actúa como una fuerza elemental de la naturaleza, muy distinto al cínico razonador libertino de Molière, Richardson y Laclos.

²³ *Don Giovanni* no es la primera ópera que trata el tema de Don Juan. La primera fue *L'empio punito*, *dramma musicale*, de 1669, representada y publicada en Roma. El autor de música fue Allesandro Melani y del libretto, Giovanni Filippo Apolloni y Filippo Acciaiuoli.

²⁴ La primera ópera cómica que desarrolla el tema de Don Juan es *Le Festin de Pierre* de Le Tellier, representada en 1713.

²⁵ El prototipo del libretto de Da Ponte es la ópera de Bertati/Gazzaniga *Don Giovanni, ossia il convitato di pietra*, representada en Venecia, en febrero de 1787.



El protagonista de la famosa ópera, celoso de su libertad, se niega a salvar su alma a costa de renunciar a sus convicciones. En opinión de Macchia [1990: 53], el Don Juan de Mozart nunca es odioso ni abyecto. Es el personaje fascinante que, al parecer, llegó a seducir asimismo al poeta y músico alemán E.T.A. Hoffmann quien en su *Don Juan*, una de las *Fantasías a la manera de Callot*, terminada en septiembre de 1812 y publicada, junto con otros cuentos que formaron el volumen, entre 1814 y 1815 [Brunel 1999: 468], ofrece una original lectura de la obra de Mozart/Da Ponte. Esa interpretación da origen al nuevo paradigma del personaje donjuanesco, distinto al desalmado y cínico burlador de las épocas precedentes. En ella, el mítico personaje es visto como pecador que puede ser salvado por Donna Anna, mujer que le ha sido predestinada, el ideal femenino que él busca toda la vida. Sin embargo, tal solución se ve de antemano condenada al fracaso, porque la potencial salvadora es inasequible para el protagonista. El romántico alemán ve a Don Giovanni como un buscador del ideal de la Belleza, tanto moral como física, del Absoluto, encarnado en la mujer que, además, sería capaz de salvarle. Pero este nuevo Don Juan imaginado por los románticos, hombre que desea lo absoluto, en realidad es solo un juguete en manos de fuerzas más poderosas que él. Ahora parece más bien un mártir —por ser la víctima del enfrentamiento de Satán con Dios— que un impenitente transgresor de las leyes divinas y humanas. Como una constante de su carácter permanece la rebelión solitaria contra las trabas que el entorno pone a su energía vital —rebelión en algunos casos renegada—. Otra es su desenfrenado apetito sexual que puede llevarlo a enfrentarse con lo trascendente —postura que expresa su falta de respeto hacia el Cielo, de cuya existencia duda, lo que pagará caro, a no ser que se arrepienta de sus pecados y salve su alma gracias a la misericordia divina—. Sin embargo este Don Juan modificado por los románticos se halla ya muy lejos de su antecesor tirsiano. La interpretación de *Don Giovanni* propuesta por Hoffmann y el acercamiento que en el



Romanticismo se produce entre la figura de Don Juan y la de Fausto²⁶: protagonista de otro gran mito de la cultura europea²⁷, al que los románticos ven como un personaje emparentado con el Burlador, hacen que este aparezca como un buscador insaciable del Absoluto encarnado en la mujer ideal. De ahí su incesante pasar de una amante a otra que pueda resultar la encarnación del ideal femenino que persigue. Es a partir de entonces cuando se puede hablar de la muerte del mito de Don Juan, o por lo menos, de la disolución del modelo barroco del héroe donjuanesco [Lasaga Medina, 2004: 78].

Para los románticos Don Juan es buscador del ideal —afín a Fausto—, rebelde social o amante irresistible —aunque a veces, como el protagonista del poema de Byron publicado entre 1819 y 1824, más bien seducido que seductor—. Alfred de Musset, en su poema *Namouna* (1831), propone a un Don Juan adolescente: «una mezcla de idealismo, candor y desesperación, con un corazón tierno y bondadoso», por citar a Soriano [2000: 33]. Dotándole de estas nuevas características y haciéndole capaz de arrepentirse, los románticos ofrecen al personaje donjuanesco la oportunidad de evitar la eternidad en el Infierno. El Romanticismo asiste a la conversión milagrosa del pecador tradicionalmente impenitente.

El Don Juan arrepentido, que reniega de su tradicional rebeldía contra las leyes divinas y normas impuestas por los hombres, aparece al haber combinado Prosper Merimée la leyenda de Don Juan con la de Miguel Mañara, personaje histórico, cuyas semejanzas con el pecador literario fueron objeto de numerosos estudios. Un seductor y matón que se convierte, protagoniza la versión del mito que propone Zorrilla, así como muchas obras donjuanescas posteriores, pero lo podemos encontrar asimismo en

²⁶ Goethe publica en 1808 *Fausto I* y luego *Fausto II*, que sale póstumo en 1833, contribuyendo al éxito de este personaje mítico entre el público de la época.

²⁷ En 1823 Christian Dietrich Grabbe tiene la idea de enfrentar, en una sola obra, a estos dos personajes míticos enamorados de una misma mujer: Donna Anna. La tragicomedia *Don Juan y Fausto* fue representada en 1829, en Detmold. Obras en que se combinan elementos de ambos mitos son, entre otras, *Don Juan* de S. Wiese, de 1840, y *Memoiren Don Juans*, de Felicien Mallefilie, de 1847 (para más datos véase el capítulo «Links with Faust» del libro de J.W. Smeed, *Don Juan Variations on a Theme*, 1990: 75-90).



algunas anteriores a *Don Juan Tenorio* (1844). Aunque el mismo Zorrilla, al referirse a las obras que le sirvieron de fuente de inspiración a la hora de componer su *Tenorio*, menciona solo las españolas, ciertas soluciones que propone aparecen con anterioridad en *Don Juan de Maraña o la caída de un ángel*, de Alejandro Dumas, padre, un «misterio» romántico [Brunel, 1999: 356] cuya primera versión²⁸ fue publicada y estrenada en París en 1836 y en 1839 traducida al español. Ambas obras se hallan a su vez influidas por otra obra anterior, una novela corta francesa editada en 1834, *Las ánimas del purgatorio*. Su autor, Prosper Mérimée, fue el primero en fundir en una dos figuras de pecadores famosos: uno, legendario y otro, real. El personaje donjuanesco que se dispone a secuestrar a una novicia del convento, tras contemplar su propio cortejo mortuario²⁹, se arrepiente de sus pecados y decide dedicar el resto de su vida a las obras de caridad, por lo que acaba considerado como un santo.

Pero el Don Juan romántico igualmente puede desinteresarse por completo de su salvación, como los protagonistas de *El convidado de piedra* (1830), de Alexandr Pushkin o de *Don Juan* (1844), impresionante poema dramático de Nicolaus Niembusch von Strehlenau conocido como Lenau. El protagonista de esa última obra en ningún momento piensa en arrepentirse de sus actos guiados por la pasión. En Lenau, según observa Walter Thomas [1931, XXI]:

Don Juan aparece como un agente irresponsable del dios universal que hace nacer el amor en todas las criaturas. Es a este título, y para descubrir el ideal absoluto de la belleza a través de sus diversas encarnaciones femeninas, que pasa de una mujer a otra sin poder saciar jamás su pasión.

²⁸ En cambio, la versión publicada en 1864 acusa claras influencias de la obra zorrillesca. Su protagonista, como el Don Juan de Zorrilla, se arrepiente salvando su alma, mientras que no lo hace el personaje donjuanesco que protagoniza la primera versión de la obra de Dumas. Para más datos véanse Peña, 2016: 41-43 y Brunel, 1999: 355-358.

²⁹ Tema que encontramos asimismo en el poema narrativo *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, publicado entre marzo de 1836 y mayo de 1840. Este, a su vez, se inspira en la historia del estudiante Lisardo, que fue contada en prosa por Antonio de Torquemada en *Jardín de flores curiosas*, en 1570, y luego, en verso, por un poeta ciego de Córdoba, Cristóbal Bravo (1572); más tarde se vio modificada y ampliada por Cristóbal Lozano en *Soledades de la vida y desengaño del mundo* (1658) y retomada bajo la forma de dos romances titulados *Lisardo, el estudiante de Córdoba*. Véase Brunel, 1999: 376.



El Don Juan de Lenau muere sin arrepentirse de haber seducido a las mujeres y haber matado a los hombres. Antes de morir reconoce a sus numerosos hijos: fruto de relaciones efímeras, haciéndoles sus herederos, igual que a sus madres. Sin embargo no hay razón para ver este acto como de arrepentimiento, porque, como observa Camille Dumoulié [1993: 198], para Don Juan a la hora de cumplirlo «no se trata de pagar simplement las deudas, sino de transmitir su potencia, de participar en la renovación de la vida». El protagonista reconoce no tener remordimientos cuando las mujeres caen de su cama a la tumba, porque considera que las salva de la «felicidad mediocre», «una vil rutina donde sin eso las mujeres poco a poco dulcemente perecen» [Lenau, 1931: 21]. Cree cumplir por tanto «una obra misionaria y liberadora» haciéndole descubrir a la mujer su propio deseo y la verdad del mismo [Dumoulié, 1993: 185]. Parece tener razón, puesto que una de sus supuestas víctimas, antes de morir, pide a una amiga que le haga saber que nunca ha dejado de admirarlo conservando siempre un tierno recuerdo de él, su seductor.

El autor austriaco, que sigue la pauta propuesta por Hoffmann, crea un Don Juan que, según observa Dumoulié [1993: 180], «se ve guiado por el amor de la Belleza que, siguiendo la dialéctica platónica, pasa ciertamente por el amor de los bellos cuerpos, pero a través de ellos apunta hacia la universalidad de la Idea». En Lenau se identifica el amor, o más bien la pasión, con las fuerzas vitales, hasta con la vida misma. Thomas [1931: XXX] afirma que el Don Juan de la obra «[s]e hace la encarnación de las fuerzas creadoras de la naturaleza, sigue una impulsión suprema que le lleva a buscar la belleza bajo sus diversas formas y a perseguir un ideal que se le escapa siempre».

No obstante, hacia la mitad del siglo XIX aparecen también obras que rechazan el nuevo paradigma del personaje donjuanesco. No se inscribe en este el altivo protagonista de *Don Juan en el infierno*, poema de Charles Baudelaire publicado por primera vez el 6 de septiembre de 1846 bajo el título significativo *L'Impénitent* ('El Impenitente'). El Don Juan



baudeleriano, que simboliza la dignidad humana frente al destino y cuya imagen hace pensar en el drama de Molière, así como en dos famosos lienzos de Eugène Delacroix: *El naufragio de Don Juan*, de 1841, y *La barca de Dante*, de 1840³⁰, no parece interesado en seguir ninguno de los caminos que le proponen los entusiastas de su nueva faceta romántica. La rechazan asimismo Stendhal y Georges Sand quienes en el ensayo *Del amor* (1822) y la novela *Lelia* (publicada en 1833³¹), respectivamente, ofrecen la imagen de Don Juan que no toma en cuenta características de las que le dotaron numerosos románticos. Los autores de *Del amor* y de *Lelia* no lo ven ni como buscador del ideal femenino, nunca satisfecho, ni como pecador enamorado y arrepentido, sino como un frío y cruel seductor semejante al Burlador barroco. Características que definen asimismo al donjuanesco protagonista del *Diario de un seductor* de Søren Kierkegaard, de 1844.

La reacción antirrromántica, en lo que concierne a la imagen del personaje donjuanesco, consiste asimismo en presentarlo como viejo, despreciado, a veces, víctima de sus rivales más jóvenes. Sirvan de ejemplo: *Don Juan Barbón*, de Gustave Levasseur, de 1848, *La vieillesse de Don Juan*, de Jules Viard, de 1853, o *El nuevo Don Juan*, de Adelardo López de Ayala, de 1863. Hay también autores que, como Paul Heyse en su *Don Juan Ende*, de 1883, le hacen perseguir ideales menos altos, como el matrimonio, la paternidad, los negocios: aspiraciones a medida de un buen burgués.

Llegados a este punto cabe constatar que a lo largo de dos siglos, Don Juan, que nace como burlador, se convierte primero en seductor y luego, como el protagonista de Byron, se ve él mismo seducido por las mujeres: el cazador se vuelve presa.

Como hemos visto, el Burlador sevillano, al viajar más de dos siglos por la Europa barroca, luego ilustrada y al final, romántica, al que le

³⁰ Asimismo se considera como una fuente de inspiración para esta obra la litografía de Simón Guerin, del mismo título que el famoso poema de Baudelaire.

³¹ En su segunda edición, de 1839, aparecen varios añadidos y modificaciones.



inventaron nuevas aventuras y compañeros, sufrió una notable metamorfosis para verse salvado, a dos siglos de su nacimiento, gracias al amor humano y la misericordia divina. Tal es el Don Juan que protagoniza una de las obras españolas más conocidas de todos los tiempos: *Don Juan Tenorio*. Sin embargo su autor, José Zorrilla, en sus *Recuerdos del tiempo viejo* (1879-1883), señala como sus fuentes de inspiración tan solo *El burlador de Sevilla* y *No hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague*³², callando por completo las posibles deudas con los autores extranjeros. Christiane Sérís [Brunel 1999: 1017] sugiere que:

estas ocultaciones pueden explicarse por el hecho de haber dado Zorrilla, unos años atrás, un testimonio del patriotismo literario indignándose por ver el escenario español invadido por los dramas románticos franceses. A partir de entonces su objetivo era crear un teatro nacional: su Don Juan tenía que ser por tanto perfectamente español y no dar la impresión de imitar en nada ninguna obra francesa.

El mismo Zorrilla, al referirse a la recreación del mito de Don Juan que ofrece en 1844, considera como su mayor logro la figura de Doña Inés que en ella propone. En *Recuerdos del tiempo viejo* afirma:

Mi obra tiene una excelencia que la hará durar largo tiempo sobre la escena, un genio tutelar en cuyas alas se elevará sobre los demás Tenorios: la creación de mi Doña Inés cristiana; los demás Don Juanes son obras paganas; sus mujeres son hijas de Venus y de Baco y hermanas de Príamo; mi Doña Inés es la hija de Eva antes de salir del Paraíso... [cito según Isasi Angulo, 1975: 51].

No obstante, en la literatura donjuanesca también esta figura tiene sus antecedentes con los que comparte ciertas características; en primer lugar, el amor por su seductor. Es el caso de Leonora, personaje de *Ateista fulminato*, una vestal raptada del serrallo (como dice el texto), enamorada de su secuestrador con el que vive y por cuya culpa muere. Molière retoma esta

³² Presentando esta segunda como la obra de Solís y dando la impresión de considerar la primera una obra de Moreto (la frase es bastante confusa y Peña sugiere que tal vez Zorrilla solo quiso decir que era al hojear una obra de Moreto cuando le vino a la cabeza el personaje de Tirso. Véase Peña, 2016: 37-39).



figura creando a su Elvira, la infeliz esposa de Don Juan empeñada en salvar a su infiel marido al que ruega que cambie su conducta para evitar el castigo divino. Intento fracasado tal vez porque aún no ha llegado la hora de enamorarse Don Juan de la antigua monja que busca salvar su alma. En Molière, su amor, ardiente y tierno al mismo tiempo, no se ve correspondido. En *La venganza en el sepulcro*, versión española del mito que a finales del siglo XVII propone Alonso de Córdova y Maldonado, es Don Juan quien se enamora sin reciprocidad de Doña Ana, pero tampoco salva su alma pecadora. Todo lo contrario el protagonista de *Le souper chez le Commandeur*³³ ('La cena en casa del Comendador'), drama lírico de Henri Blaze de Bury, publicado en 1834, en la «Revue de deux Mondes», bajo el seudónimo Hans Werner. Este Don Juan se salva gracias a Donna Anna —enamorada, muerta y condenada por su culpa— a la que declara el amor; declaración que hace posible la salvación de las almas de ambos. Tal vez también se haya salvado en el último instante el Don Juan de Zamora, cuyo caso ya se ha mencionado. En Dumas, sor Marta —ángel que bajó del Cielo para salvar a Don Juan, se volvió mujer y se enamoró del pecador—, lejos de salvarlo, cae ella misma. Sin embargo, al recobrar la forma de ángel, consigue que Don Juan se arrepienta en el último momento. Pero este es el final de la versión de *Don Juan de Maraña o la caída de un ángel* aparecida en 1864, cuando Zorrilla ya salvó a Don Juan; en la versión anterior a la de Zorrilla, Don Juan de Maraña no se arrepiente. La enamorada salvadora hace pensar asimismo en Margarita por cuya intercesión se salva el Fausto de Goethe, otro gran buscador del Absoluto, apreciado por los románticos.

En Zorrilla, el amor correspondido de la novicia raptada del convento, que arriesga su propia condenación para salvar el alma del

³³ La versión del mito que ofrece el autor francés es la primera obra que plantea claramente la conversión del seductor. En Blaze de Bury este se arrepiente de sus pecados y declara el amor a la mujer que sedujo haciendo que tras su muerte se viera condenada a diez mil años de Purgatorio. Finalmente, disculpados los dos, Juan va al Cielo para formar con su amada una pareja perfecta en la eternidad.



pecador al que quiere, hará posible la salvación de ambos enamorados, los cuales podrán, además, tras la muerte, reunirse felices para toda la eternidad. Jean Massin [1993: 58], comentando los numerosos préstamos que presenta la versión zorrillesca del mito, constata que «el final, tan original como fuerte, pertenece tan solo a Zorrilla».

Respecto a la salvación de Don Juan, motivo que al parecer decidió del éxito de *Don Juan Tenorio*³⁴, Becerra [1997: 130] observa que el primer paso hacia ella

lo habría dado Hoffmann al situar a Ana como mujer destinada a don Juan. Al elevar a categoría de protagonista a una de las mujeres (precisamente la que está relacionada con el Comendador, con el más allá), se crea la posibilidad de que don Juan se enamore y con ello además de dejar de ser el héroe del instante puede llegar a salvarse por la mediación de una mujer.

La idealización de la mujer amada, cuya virtud sería capaz de hacer que el mismo Don Juan cambiara de conducta y finalmente tal vez salvara su alma, como sucede en Zorrilla, aparece asimismo en otros autores del Romanticismo, como Pushkin, Lenau o Alexéi Tolstói³⁵. Sin embargo, Ramiro de Maeztu, en su ensayo sobre la figura de Don Juan, observa que el Tenorio de Zorrilla, al contrario de otros Don Juanes románticos, no conquista a las mujeres buscando en ellas un abstracto ideal de la feminidad, al que persiga ansioso de saciar su sed del Absoluto. «El don Juan español no cree en el amor, y esto le diferencia de todos los Don Juanes del romanticismo», afirma Maeztu [2004: 114] observando a la vez que lo que le hace enamorarse de Doña Inés es su candor, inocencia, bondad y su capacidad de amarle sin querer aprovecharse de él. Rasgos que encuentra en ella y que, al parecer, no había encontrado en otras mujeres. Entonces «[e]l Don Juan español se enamora. Éste es su percance, su suceso dramático, pero no su ideal» [Maeztu, 2004: 114].

³⁴ Obra de Zorrilla, publicada en 1844, puso en el olvido la de Zamora, que antes se representaba el 2 de noviembre, como ocurre con el drama de Zorrilla hasta nuestros días.

³⁵ Autor del poema dramático *Don Juan* (1862).



La salvación del alma, no es, sin embargo, la experiencia de todos los Don Juanes románticos, incluso si en un momento encuentran a sus Doñas Anas que despiertan en ellos la sed de virtud y el deseo de recuperar la pureza perdida. Reacios a arrepentirse de su conducta anterior, pierden la oportunidad de convertirse gracias al amor y de salvarse.

No se verá salvado el Don Juan de *El convidado de piedra*, obra en que se presenta a Doña Ana como capaz de operar la metamorfosis del protagonista (este reconoce que adorándola quiere la virtud). Dumoulié [1993: 165] observa que la mujer «se convierte en el instrumento de la redención del pecador», pero en realidad será la razón de su caída: Don Juan muere a manos de la estatua del marido de su amada, sin arrepentirse ni confesarse. Otra observación que Dumoulié [1993: 167] hace con respecto al protagonista de Pushkin, confirma que la viuda del Comendador³⁶ puede ser vista como instrumento del destino de Don Juan. El estudioso afirma que «[b]ajo la retórica amorosa se manifiesta tal vez el personaje romántico y la miseria del eterno deseador que no encuentra ningún objeto del amor, verdadero fin de su deseo, más allá de la seducción, y quien asume la fatalidad de su culpa y el sacrificio expiatorio que exige». El amor o pasión por la mujer a la que considera como la virtud encarnada, a Don Juan le cuesta la vida, pero puede que sea su manera de sacrificarse (es él quien invita a su asesinato) y mediante la muerte, con el nombre de Doña Ana en los labios, eximirse de las culpas.

Por lo que concierne al Don Juan de Lenau —escrito el mismo año que la obra de Zorrilla— Jean Massin [1993: 64] afirma que este «siente como en Pushkin la tentación de la virtud». Al encontrar a su Dona Anna, confiesa que esta es de «pureza tan alta y celeste» que él mismo quisiera ser inocente [Lenau, 1931: 22]. Pero el buscador del Absoluto en el cuerpo de la mujer no se detiene en esta tentación, porque, como observa Massin [1993: 64], «siente que para él la salvación es una trampa». Cuando el ideal que

³⁶ Recordemos que en la obra del autor ruso, Doña Anna no es hija sino viuda del Comendador que aquí se llama Don Álvaro.



persigue se le presenta en persona de Anna, Don Juan renuncia a poseerlo. Aunque la tiene en sus brazos, la considera inasequible. Explica que su anterior conducta libertina le impide alcanzar jamás el ideal que identifica con la pureza. Pero en otro momento reconoce que la posesión produce en él «el vacío, una tristeza sombría»; a lo mejor su ideal, una vez alcanzado, correría la misma suerte. Tal vez es la verdadera razón de su decisión de renunciar a Anna. Sin embargo, al rechazar su ideal, pierde lo que era el motor de esta búsqueda alegre del amor y del placer que era su vida. Sin sentir amor ni deseo, el héroe de Lenau inicia una autodestrucción progresiva que le llevará a la muerte. Muerte que desea, desengañado e incapaz de sentir pasión y alegría; y que aparece como una forma de suicidio, ya que se deja matar por el hijo del Comendador que apenas sabe manejar el arma.

El Don Juan del autor austriaco no teme a la muerte, porque para él es tan solo una etapa del ciclo vital al que pone fin. Él entiende que su vida acaba, pero cree que al morir no desaparecerá del todo, puesto que deja en la tierra numerosos hijos, que se le parecen mucho y tal vez continúen su tarea de defender el amor universal y perpetúen la especie. Dumoulié insiste en que este Don Juan «[c]uando muere, evoca el eterno renacimiento de la naturaleza» [1993: 198]. Y antes de morir hace que el que le va a quitar la vida se encargue del porvenir de sus hijos.

Al Don Juan de Lenau no le preocupa su salvación, pero sí su libertad. Otra cosa que valora es el placer de amar y disfrutar la vida, que considera la principal razón de vivir. Al perderla, prefiere morir a vivir una existencia que carezca de sentido. Es él quien decide cuándo y cómo sucederá, Dios en Lenau es, pues, distinto del que decide el destino del Don Juan de Zorrilla. El del poeta austriaco es un dios panteísta que se manifiesta en todas las criaturas de la Naturaleza, también en Don Juan³⁷. Thomas [1931: XIX] observa que este «conforme a la teoría panteísta, es el

³⁷ Thomas, 1931: XIX, observa, respecto a él, que «encarna de alguna manera una de las fuerzas primitivas de la naturaleza», por lo que las mujeres son incapaces de resistirle.



instrumento ciego del dios universal del amor que decide de su destino y cuya influencia soberana le exime de toda condenación y le libra de todo castigo infamante». Por tanto en Lenau no se trata el problema de la salvación del protagonista, el que ni siquiera se preocupa por tener que pagar un día por sus actos. Según su filosofía vital, ni siquiera son pecados.³⁸ Su hermano, representante de imperativos sociales y una moral cerrada, le hace «elogio de la sujeción del individuo, especialmente, por las cadenas del matrimonio y de la fidelidad» [Kofman, Masson, 1991: 131] e insiste en que Don Juan tendrá que pagar un día por las «alegres orgías», a lo que este contesta: «[m]i último respiro será la expiación y la reparación, porque me lleva a mí y me arrebató el mundo» [Lenau, 1931: 5].

El de Lenau es un Don Juan que desborda de energía vital, mientras busca el Absoluto en los cuerpos de las mujeres. Sin ideales y pasiones, envejecido y desanimado no quiere seguir viviendo. Esta variante de Don Juan, que aparece al final del poema, anticipa a los Don Juanes finiseculares. La autodestrucción es, según Lasaga Medina [2004: 80], una de las metas a las que llega, como en Lenau, el Don Juan de los románticos. Otra opción es «arrepentirse de su frivolidad erótica y enamorarse, la salida de Zorrilla».

Sin embargo, puesto que la evolución de la figura de Don Juan más allá de las modalidades románticas no es objeto de este estudio, no vamos a profundizar en este tema y nos proponemos volver a la obra de Zorrilla para detenernos en la constatación de Ortega y Gasset [2008: 212], quien subraya que este a la hora de crear su *Tenorio* intentó retornar «a la imagen más tradicional, más convencional y tópica de la leyenda». Para entender en qué consistiría dicho retorno de un autor romántico al origen barroco del mito, son aclaratorias las observaciones que, respecto a la salvación del héroe de

³⁸ Este Don Juan cree solo en la raza, «la única que queda inmortal a través de la sucesión de los seres efímeros» y él mismo es «solo la expresión pasajera de esta divinidad soberana de la que se ha separado un instante para aparecer en la tierra y en cuyo seno volverá al morir» Véase Thomas, 1931: XXI.



Zorrilla, hace Maurice Molho.³⁹ Este, al reconocer que «[e]s difícil negar a Zorrilla un sólido instinto de la tradición mitológica, incluso si la defrauda en beneficio de una ideología religiosa y conservadora advertida desde el subtítulo del drama» [Molho 1995: 214], afirma que es

en nombre de la religión católica que [Zorrilla] pervierte *in extremis* el discurso mítico para hacer del *Don Juan Tenorio* una comedia edificante, hasta más francamente edificante que *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, donde Don Juan, postrado a los pies del Comendador, hace el acto de contrición en el mismo instante de verse arrastrado a la muerte por la Estatua [Molho 1995: 214].

Adoptado tal enfoque el problema del *Don Juan Tenorio*

está en la recuperación del mito para el orden sexual católico: la salvación de Don Juan no significa otra cosa. El amor que une Don Juan a Doña Inés tiene por la única función establecer un puente imprevisible entre un bribón representativo de un espíritu de rebelión [...], y la norma familiar institucionalizada [Molho 1995: 220].

Según Molho [1995: 220] —quien subraya que «se vuelve a entrar en el rango por el matrimonio y/o la muerte»—, la unión póstuma de Don Juan y Doña Inés sería el modelo del casamiento reparatorio. El estudioso hace observar que la «salvación de Don Juan y su unión celeste están basados en su contrición *in extremis*» [Molho, 1995: 220]. Como el «objeto profundo» de «este drama edificante» considera el intento de «persuadir a los depravados que pecan contra el orden sexual burgués, que siempre hay tiempo para ellos de obtener, por intercesión del cuerpo místico, las alegrías confortables del amor normalizado» [Molho, 1995: 222]. En opinión de Molho [1995: 222] *Don Juan Tenorio* «no habla de la salvación por el amor, sino de la recuperación del desorden por el orden amoroso de la familia». En cuanto al Don Juan de Zorrilla, «[l]a intercesión de la joven virgen le

³⁹ Es la cuestión estudiada con más detalle en la comunicación «*Santo Dios, creo en Ti: si es mi maldad inaudita, tu piedad es infinita...*, el Don Juan romántico de España frente a sus contemporáneos homónimos de Pushkin y Lenau» que presenté en el VI Simposio Internacional de Hispanistas ENCUENTROS (Cracovia, 22-24 de septiembre de 2016) y desarrollada en el artículo del mismo título, aún inédito.



reintegrará sin falta, mediante la salvación, en el orden católico burgués» [Molho, 1995: 222]. Parece obvio que dicha reintegración, y la disponibilidad a verse integrado en el orden impuesto por Dios y acatado por su entorno, es condición necesaria de su salvación. La versión del mito donjuanesco que propone Zorrilla, enseñaría entonces que la salvación sería posible gracias a una fe sincera en Dios. Esta, en el pecador que no retrocede ante la blasfemia, nace solo por la obra del amor que se vive en una relación monógama y bendecida por Dios. Mensaje que parece coincidir con la defensa del matrimonio amenazado por la conducta que le prefiere a relaciones sexuales libres, múltiples e incontroladas; tema que encontramos en Tirso, donde se ven increpados los que no respetan la institución del matrimonio, cuya defensa la Iglesia católica de la época postridentina⁴⁰ convierte en uno de sus objetivos. Jesús M^a Usunáriz [2004: 294], en el artículo: «El matrimonio y su reforma en el mundo hispánico durante el Siglo de Oro: la promesa matrimonial», habla de «un profundo proceso de disciplinamiento social en el que el matrimonio fue uno de los objetivos fundamentales de las reformas religiosas». El protagonista de Tirso, presentado como un impenitente violador del sacramento de matrimonio, acaba en el fuego infernal, mientras que todas las parejas que se vieron separadas por su culpa, se reúnen con la bendición del rey: representante de Dios en la tierra, en una clase de *lieto fine*. Reencuentros alegres a los que asistimos en las primeras obras sobre el Burlador sevillano.

No pasa inadvertido que el final de la obra de Zorrilla coincide con el que propone Tirso en enfatizar la recuperación del orden divino y la consiguiente felicidad de las parejas reunidas. En el autor romántico, el final que muestra dicha felicidad al tiempo que enseña que el orden divino contra el que atentaba Don Juan quedó reestablecido hace pensar en el *lieto fine* de Tirso.⁴¹ Ahora, la restitución del orden coincide con la felicidad del mismo

⁴⁰ Concilio de Trento (1545-1563).

⁴¹ En Zorrilla es Dios, el supremo juez de la conducta humana, quien preside dicha restitución del orden y quien permite que se reúnan, tras la muerte, los que en vida quedaron separados por culpa de Don Juan.



Don Juan a quien la muerte le da la oportunidad de unirse por la eternidad con la mujer de su vida. No es castigo ni comienzo de suplicios infernales sino inicio de la eterna felicidad. Al morir el protagonista se reconcilia con el Cielo y descubre el verdadero sentido de la vida humana. Becerra [1997: 140] observa que Don Juan Tenorio «muestra de forma evidente un claro escepticismo religioso» y solo a la hora de morir tiene la certeza de que Dios existe. La muerte le brinda, pues, el conocimiento y la consiguiente calma. Final que contrasta con otros en que Don Juan acaba arrastrado al infierno o su salvación queda insegura, como en *Zamora*, y es posible porque el Romanticismo le ofreció al personaje donjuanesco la oportunidad de convertirse, que no estaba prevista para el protagonista de la primera obra donjuanesca.

El desenlace de la obra de Zorrilla enseña al receptor que una unión estable y monógama, garantía del orden social que se basa en los valores católicos —y que los miembros de una comunidad están obligados a observar—, es conforme a la voluntad de Dios. Puede ser entonces un buen camino hacia la felicidad y salvación.

En el «drama religioso-fantástico» de Zorrilla, al que Casaldueiro [1975: 149] considera como romántico-sentimental, los valores apreciados por los románticos: libertad y rebeldía contra las trabas que lo limitan, se ven al final rechazados. Desenlace que encuentra, no obstante, la aprobación del público e incluso, según observa José M^a Valverde, decide el éxito de *Don Juan Tenorio*:

Tal vez la razón básica del éxito nacional de este *Don Juan* es su decidida infidelidad al sentido simbólico del tema del «seductor» en el Romanticismo europeo: en vez de representar la rebeldía del hombre frente a Dios, como desde Tirso y Molière hasta el *Don Juan aux enfers* de Baudelaire, el Don Juan de Zorrilla es en el fondo un buen chico, sin orgullo satánico ni conciencia metafísica de un designio de endiosamiento humano, y en cambio, con el sentido católico de que siempre es posible el arrepentimiento y la salvación [...] Don Juan Tenorio, cuyas maldades no han aparecido en escena más que en una alusión estadística excusada deportivamente por tratarse de una apuesta, se ha mostrado en cambio un buen enamorado de Doña Inés, por quien hubiera sentado la cabeza de habérselo permitido las



circunstancias: al final, un punto de contrición lo borra todo, y se salva en triunfo, con gran alegría de los espectadores, cuya simpatía se ha captado indudablemente [cita en Isasi Angulo, 1975: 56].

Según Isasi Angulo, a la hora de escribir su *Don Juan Tenorio*, Zorrilla sería «víctima de un doble conformismo: el de la tradición⁴² [...] y el del público espectador»⁴³ [1975: 42].

El matrimonio que en *Don Juan Tenorio* se ve evocado en conexión con el respeto hacia la religión y el orden social en vigor, en otras obras románticas que mencionamos en este estudio no sirve para defender la idea del matrimonio como garantía del orden social y político. En *El convidado de piedra*, al presentar el conflicto entre el marido muerto y Don Juan que intenta seducir a su viuda, no se resalta ni la profanación de lo sagrado ni persigue fines didácticos. Molho [1995: 207] observa que «[e]l Don Juan de Puskhin no es el pervertidor preventivo del orden monógamo [...]». Solo quiere volver a triunfar sobre el adversario, al que mató un tiempo atrás, seduciendo a su viuda que parece llorarle sinceramente. A Don Juan le atrae la relación que Doña Ana tiene con la muerte. La encuentra en el cementerio y se fija en su ropa de viuda que no le deja ver su cuerpo; le encanta su velo que evoca el del espectro cuya aparición anuncia la muerte del protagonista en Molière. Don Juan invita a la estatua del marido al que quiere hacer cornudo a vigilar la puerta del cuarto en que espera seducir a Doña Ana. Es una humillación más, ya que este es el deber del criado. (En Mozart/Da Ponte *Lepporello* cumple con él a desgana.) El muerto se venga de su rival y de la viuda que estaba a punto de dejarse seducir por el asesino de su marido, pero no actúa en este momento como un enviado del más allá ofendido en su persona por los actos sacrílegos del burlador. Es un marido afrentado, desafiado por un rival al que mata defendiendo su honor.

⁴² El final que propuso Zamora.

⁴³ Según demuestra Casaldueiro [1975: 138], es el público burgués que representa los valores del período del paso del romanticismo al realismo, el que «tiene lugar a través del concepto sentimental del mundo».



En cuanto al Don Juan de Lenau este, como partidario de la unión libre, rechaza el matrimonio, o sea, la monogamia⁴⁴. Thomas [1931: XXII] observa que el autor austriaco

En la persona de su Don Juan, hace con Schopenhauer, la apología de la inconstancia masculina [...] en razón de los derechos del individuo, anteriores y superiores, como lo pretendía el romanticismo, a los de la sociedad. En el mismo matrimonio denuncia un engaño, especialmente para la esposa.

Su Don Juan afirma que esta quiere una imagen del mundo de los sueños, por lo que el hombre al que tiene en sus brazos siempre es diferente del que ella cree. Entonces hasta el éxtasis legítimo del matrimonio será un adulterio [Lenau, 1931: 28]. Thomas [1931: XXII] sugiere que «[d]e esta forma, sin atreverse confesarlo abiertamente, [Lenau] critica los usos sociales más firmemente establecidos, y, conscientemente o no, es al elogio de la unión libre a que llega». Idea contraria a la que defiende Zorrilla quien presenta a sus protagonistas que, perdonados por Dios, se encaminan hacia la felicidad eterna en circunstancias que hacen creer que una unión como la suya: monógama y eterna, es conforme a la voluntad de Dios en lo que concierne al destino humano.

La evolución de la figura del Burlador, desde los orígenes de la leyenda hasta la variante de Zorrilla y el breve examen de algunas de las manifestaciones del Don Juan romántico, presentados en este artículo, permiten ver la riqueza de modalidades que ofrece uno de los mitos más universales de la cultura europea. Las décadas siguientes conocerán aún más caras de este impresionante personaje, verán su decrepitud, su decadencia,

⁴⁴ Igual que reprueba el celibato que, según opina, no respeta la ley de la Naturaleza. Don Juan introduce a un monasterio a doce jóvenes, hermosas y ardientes, para que despiertan los sentidos de los monjes y les hagan renunciar a sus votos. Misión para la que contrata a doce chicas que le acompañan disfrazadas de muchachos, imagen que evoca la de Jesucristo acompañado de los Doce Apóstoles. El protagonista de Lenau se presenta como el defensor de la ley divina, natural, a la que se opone la clausura del monasterio y el celibato que se ven obligados a acatar los monjes. Con respecto a esta acción Dumoulié observa que su objetivo es «hacer reconocer lo divino por quienes lo niegan. El celibato, el ascetismo, la religión cristiana son blasfemias contra la vida» [1931: 185].



así como la del mito mismo, pero también su renacimiento en *Don Juan*, de Torrente Ballester, *Don Juan último*, de Vicente Molina Foix, o *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*, de Jesús Campos García, obras cuyos autores demuestran que el mito de Don Juan no se ha vuelto aún del todo caduco y que este personaje puede continuar despertando el interés del receptor contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- ASZYK, Urszula, «Don Juan z Hiszpanii: mit teatralny, rodowód i ewolucja» en Dorota Fox, Ewa Wąchocka (eds.), *Teatr-media-kultura*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006, 21-36.
- BECERRA, Carmen, *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997.
- BRUNEL, Pierre (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1999.
- CASALDUERO, Joaquín, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1975 (1938).
- CRUIKSHANK, Dan, «The First edition of *El Burlador de Sevilla*», en *Hispanic Review*, 1981 núm. 49, 443-467.
- DUMOULIÉ, Camille, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, Écriture, 1993.
- ISASI ANGULO, Amando. C. (ed.), *Don Juan. Evolución dramática del mito*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1972.
- KOFMAN, Sarah, Masson, Jean-Yves, *Don Juan ou le refus de la dette*. Galilée, 1991.
- LASAGA MEDINA, José, *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*. Madrid, Editorial Síntesis, 2004.
- LENAU, Nikolaus, *Don Juan*, intr. y trad. Walter Thomas, Paris, Editions
- MONTAIGNE, Fernand Aubier, 1931.



- MACCHIA, Giovanni, *Vie, aventures et mort de Don Juan*, trad. Claude Perrus. Paris, Éditions Desjonquères, 1990 (1978).
- MAEZTU, Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*. Madrid Visor Libros, 2004 (1926).
- MASSIN, Jean (ed.), *Don Juan. Mythe littéraire et musical*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1993.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Estudios literarios*. Cuarta edición, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1943 (1938).
- MOLHO, Maurice, *Mythologiques. Don Juan – la vie es un songe*, Paris, José Corti, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, Ed., introd. y notas de E. Inman Fox, Madrid, Editorial Castalla, 1987.
- _____, *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, Ed. y estudio de Antonio Tordera, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- PEÑA, Aniano, «Introducción» a José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Aniano Peña (ed.), Madrid, Cátedra letras Hispánicas, 2016 (1980), 9-65.
- POUCHKINE, Alexandre, *L'Invité de pierre*, trad. Ivan Tourguéniéff y Louis Viardot en Jean Massin (ed.), *Don Juan. Mythe littéraire et musical*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1993.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (ed.), «Introducción», en *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, atribuída a Tirso de Molina, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2007, 11-117.
- RUANO DE LA HAZA, José M^a, «La relación textual entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fías*», www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-relacin-textual-entre-el-burlador-de-sevill-y-tan-largo-me-lo-fiis-0/html/021d0584-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html [consultado el 8-03-2017].
- SAID ARMESTO, Víctor, *La leyenda de Don Juan: Orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando (Bibliolife), 1908.



SORIANO, Elena, *El donjuanismo femenino*. Barcelona, Ediciones Península, 2000.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, «Don Juan tratado y maltratado» en *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957, 157-188.

ZAMORA, Antonio de, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y Convidado de Piedra* en Amando. C. Isasi Angulo (ed.), *Don Juan. Evolución dramática del mito*. Barcelona, Editorial Bruguera, 1972.

ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*. Ed. de Aniano Peña. Madrid, Cátedra, 2016 (1980).

USUNÁRIZ, Jesús M^a, «El matrimonio y la reforma en el mundo hispánico durante el Siglo de Oro: la promesa matrimonial» en *Temas del Barroco Hispánico*, Ignacio Arellano, Eduardo Godoy (eds), Madrid, Iberoamericana, 2004.

