



FACULTAD DE FILOLOGÍA
GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA
TRABAJO DE FIN DE GRADO

**TRES PIEZAS CLAVE EN EL MITO DE DON JUAN TENORIO:
ESTADO DE LA CUESTIÓN**

AUTOR: ÁLVARO TERNERO MARTÍN
TUTORA: ISABEL ROMÁN GUTIÉRREZ

INDICE

1. Introducción: objetivos y metodología	3
2. Breve contextualización histórica y literaria.....	4
3. El Don Juan de Tirso de Molina	5
3.1 Breve estado de la cuestión.....	5
3.2 Don Juan y la transgresión.....	6
3.3 Los personajes femeninos.....	8
4. El Don Juan de Antonio de Zamora.....	11
4.1 El don Juan de Zamora vs el don Juan de Tirso.....	13
5. El Don Juan de José Zorrilla.....	17
5.1 Características de don Juan Tenorio.....	19
6. Conclusión	25
7. Bibliografía	27
7.1 Bibliografía primaria.....	27
7.2 Bibliografía secundaria.....	27

1. Introducción: objetivos y metodología

El mito de don Juan representa una de las creaciones literarias más cautivadoras y camaleónicas de la cultura occidental. Ha sido objeto de fascinación y estudio a lo largo de los siglos. Además, el carácter libertino y transgresor del personaje ha permitido que cada época lo reinterprete según sus propios paradigmas culturales y sociales. Este trabajo pretende explorar y desgranar el estado de esta cuestión partiendo de la actualización llevada a cabo por la *Historia y crítica de la literatura* dirigida por Francisco Rico (1982,1983) y abordar el estudio comparativo de tres piezas clave dentro de este legado: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, atribuido a Tirso de Molina, quien introduce al personaje en la escena literaria española; *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, y *Convidado de piedra*, de Antonio de Zamora, fechada en el siglo XVIII, que a su vez sirve de eslabón interpretativo entre las dos piezas más famosas (obra que, además, refleja el proceso de transformación del mito en este siglo), y *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, una creación romántica del XIX que ha terminado por convertirse en uno de los moldes más populares y persistentes del personaje. A lo largo de los años se han discutido y expuesto diferentes propuestas con respecto al contenido de estas tres grandes obras.

En este análisis comparativo, se abordará el entendimiento y alcance de la mitología donjuanesca y su recepción crítica a lo largo del tiempo, delineando las directrices interpretativas que han ido perfilando al don Juan tirsiense, el reformulado por Zamora y el dramáticamente consolidado por Zorrilla. Por otro lado, se pondrá especial atención en cómo la evolución del protagonista refleja los cambios sociales, culturales y morales de las diferentes épocas en las que los autores escribieron sus obras, haciendo hincapié en el papel que el honor, la religión y la transgresión han jugado en la caracterización de don Juan. Por la obligada brevedad de este trabajo, me detendré exclusivamente en las aportaciones críticas más relevantes, así como en el análisis textual de las obras mencionadas. Se buscará extraer paralelismos, divergencias y particularidades inherentes a cada texto, con el objetivo de ofrecer una perspectiva general que anime al debate y la reflexión acerca de este arquetipo literario.

El presente trabajo se estructura en torno a una hipótesis central que sugiere la transicionalidad del personaje de don Juan como un reflejo de los desplazamientos culturales y socio-morales de la sociedad en la que se reinventa. A través de la aclaración de las representaciones que se manifiestan en cada una de estas tres obras, aspira esclarecer la perpetua metamorfosis de don Juan, su imborrable significación y la resonancia de su figura en el imaginario colectivo. Con ello, este estudio pretende mostrar un recorrido por la bibliografía que se ha acercado al estudio del mito de Don Juan. Además, también proporcionará herramientas críticas para comprender cómo las narrativas y personajes clásicos continúan dialogando con las sensibilidades contemporáneas.

2. Breve contextualización histórica y literaria

La primera obra que abre este estudio es sin duda *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina (c.1630)¹. Esta obra se escribe durante el Siglo de Oro, un período caracterizado por un florecimiento cultural y artístico. La hegemonía política y social comienza a declinar, pero la influencia cultural española sigue siendo dominante. Es una época de contrastes fuertes entre la religiosidad y la secularización, la moral conservadora y la libertad individual. La figura de don Juan que presenta Tirso es original y se convierte en el arquetipo del seductor castigado por su libertinaje. Su don Juan es un transgresor de los valores morales y religiosos de la época, lo que generó controversia y debate. Tirso indaga en la psicología de un pecador impenitente frente a un contexto fuertemente religioso.

En el siglo XVIII España vive cambios significativos con la llegada de la dinastía de los Borbones, la modernización del estado y la introducción de reformas inspiradas en el despotismo ilustrado. Se produce una influencia creciente de la razón y la ciencia sobre la religión. En esta época aparece el don Juan de Antonio de Zamora con la obra

¹El hecho de presentarse el texto sin fecha ni lugar de imprenta ha dado lugar a un debate entre los investigadores acerca de si el *Burlador* es anterior o posterior al *Tan largo* y si ambos textos pertenecen al mismo autor o no. Para indagar más en este tema, véase Alfredo Rodríguez López-Vázquez (1990,2008 y 2014) y William F. Hunter (2006).

*No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague, y Convidado de piedra*². Antonio de Zamora retoma la figura de don Juan, pero su obra se decanta más por el entretenimiento, aunque se puede observar en la obra las tensiones y preocupaciones de la época que refleja este autor, según señala Tordera Sáez (1998). Si bien el autor mantiene el castigo final, el enfoque es más ligero y se adapta al gusto del público de la época, más inclinado hacia la comicidad y la sátira ligera. Antonio de Zamora marcó un camino en cuanto al destino del personaje, dando lugar a un nuevo paradigma del Don Juan en el romanticismo: la salvación de don Juan Tenorio.

Por último, en este recorrido por las piezas clave que atañen al personaje mítico de don Juan, encontramos la obra de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* (1844). Esta obra se enmarca en el Romanticismo del siglo XIX, un movimiento que exalta la libertad individual, la pasión y las emociones. La España de Zorrilla es un país en conflictos constantes, con la Guerra Carlista y las luchas entre liberales y absolutistas. Se busca refugio en el pasado y se idealizan otros tiempos. Zorrilla aprovecha el mito de don Juan para reescribirlo bajo la óptica romántica. Su don Juan es también un rebelde, pero con un matiz redentor a través del amor y el arrepentimiento. La obra de Zorrilla destaca por su lirismo y por el conflicto entre el amor idealizado y la pasión desenfadada, muy del gusto romántico.

3. El Don Juan de Tirso de Molina

3.1 Breve estado de la cuestión

En este apartado nos vamos a centrar en las opiniones críticas en torno a los aspectos fundamentales de la obra, haciendo un recorrido por la bibliografía más importante o que más contribuye a los estudios del don Juan tirsiano. A partir de la década de 1980, el estudio de esta obra ha sido objeto de diversos enfoques que van desde el análisis textual y literario hasta el examen de su impacto cultural, pasando por acercamientos interdisciplinares que exploran su relación con la ética, la religión y la representación social de la época.

² No se conoce exactamente la fecha de composición. María Jesús García Garrosa en su estudio (1985) remite a Jean Rousset (1978) quien propone la fecha de 1714.

Investigaciones recientes se han centrado en el estudio detallado de la estructura dramática de la obra, el uso del lenguaje, los recursos literarios y la caracterización compleja de Don Juan como arquetipo. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, en su estudio *El mito de Don Juan* (1990), ahonda en cómo Tirso formula un personaje que encarna la transgresión y la seducción, pero también refleja las crisis espirituales de su tiempo. También a partir de la década de los 80, ha habido un auge de críticas feministas que revisan la representación de las mujeres en la obra. Analizan cómo las figuras femeninas son retratadas en relación con don Juan, destacando las dinámicas de poder y la subversión de roles de género implícitos. Elena Soriano, en su libro *El donjuanismo femenino* (2000) examina el fenómeno de las mujeres que adoptan comportamientos similares a los de don Juan. Soriano explora cómo las mujeres también pueden ser seductoras, desafiando así las normas de género tradicionales.

Por otro lado, el conflicto entre el deber moral y el deseo personal, encarnado por don Juan, ha sido objeto de estudio en obras como *El Burlador de Sevilla: Estudio filosófico-moral*, de Francisco Márquez Villanueva (2001), que pone de manifiesto las contradicciones éticas y la rebelión contra las convenciones sociales de la época. La contextualización de *El Burlador de Sevilla* en su momento histórico ha sido crucial para entender la crítica social que Tirso plantea. José María Díez Borque (1983) ofrece una visión de cómo la obra refleja y cuestiona la moral, la religión y las estructuras de poder del Siglo de Oro español. Por último, la influencia del mito de don Juan en la cultura posterior, tanto en España como fuera de ella, ha sido también objeto de estudio. La obra de Enrique Barús Irusta y Luis Galván Moreno, *Sentido y recepción de "El Burlador de Sevilla"* (1994: 27-44), explora la recepción de la obra y su perdurable impacto en el canon literario y cultural.

3.2 Don Juan y la transgresión

La figura de don Juan Tenorio, protagonista de la obra, encarna la transgresión absoluta de las normas morales y sociales vigentes en el Siglo de Oro español. Su comportamiento desafiante ante la autoridad y su desprecio por las normas de conducta establecidas reflejan un claro conflicto con la moral de la época. Rodríguez Puértolas, en su estudio sobre la literatura picaresca (1992), señala cómo personajes como don

Juan rompen con el molde del honor y la virtud, desafiando abiertamente los pilares de la sociedad. En la obra de Tirso de Molina veremos un don Juan para quien ni la moral católica ni la justicia de los hombres tienen valor. Es un personaje libertino, seductor y malvado.

Don Juan, en su recorrido literario, está acompañado de un personaje cómico, el gracioso, llamado Catalinón, personaje que irá cambiando a lo largo de esta tradición donjuanesca. En esta obra, el personaje hace que el elemento cómico sea mucho más fuerte, sustituyendo el elemento dramático con escenas de comedia. Ya sus sucesores recortarán el papel de este personaje cómico, que terminará siendo solo un pretexto de la comedia en el drama. Así, este personaje es bastante diferente a sus antecesores: Camacho, personaje cómico en la obra de Antonio de Zamora y Ciutti, personaje que representa lo cómico en el drama de Zorrilla. Podríamos afirmar que estos personajes, por sus actos y como intervienen en cada una de las obras, son como la conciencia del libertino, aunque Ciutti se aleje más en este aspecto.

El honor es un tema central en la obra, vinculado estrechamente a la estima social y al linaje. Don Juan no solo deshonor a mujeres de diversas clases sociales, sino que también desafía el honor de los hombres que deben protegerlas, poniendo en entredicho el sistema de valores imperante. Respecto a la religión, don Juan se muestra como un personaje cínico e irreverente. Su famosa burla a la estatua del Comendador, que tiene lugar en su última cena, evidencia su desprecio hacia lo sacro. Don Juan no se contenta con transgredir las normas sociales que debería seguir, sino que desafía al más allá, tal y como lo expresa en el pasaje de la cena terrenal, mostrando una falta de respeto hacia la muerte, «alterando las relaciones establecidas entre el Cielo y el mundo» (Joanna Mańkowska, 2017: 348). Álvarez Barrientos (1999) explora cómo esta actitud refleja las tensiones entre el dogma religioso y la conducta individual en la España del siglo XVII. Tirso nos muestra en su obra a un Dios justiciero, más que a un Dios bondadoso. De esta manera la justicia, tanto divina como terrenal, tiene un papel crucial en la resolución de la obra. La muerte de don Juan no solo es un castigo moral, sino que también restituye el orden social quebrantado. Wardropper y Valbuena (1983) destacan los actos de don Juan, cuya ejecución se mofa tanto de la ley humana como de la ley divina. En su estudio hablan de la falibilidad de la justicia humana y las consecuencias sobrehumanas que puede llegar a causar.

3.3 Los personajes femeninos

Pero la moral, la justicia y la religión no solo atañen a nuestro protagonista, sino que afectan también a los personajes femeninos de la obra, marcando el recorrido del burlador hasta su trágico final. El papel de la mujer refleja las normas y expectativas de género de la sociedad española del Siglo de Oro. Las mujeres en esta obra son presentadas principalmente como víctimas de la seducción y del engaño de don Juan, lo que ilustra la percepción predominante de la mujer como ser pasivo y objeto de deseo. Los personajes femeninos que tenemos en esta obra son doña Ana, Tisbea, doña Isabela y Aminta, quienes representan distintas facetas de la feminidad, desde la nobleza hasta la campesina, pero todas comparten la experiencia de ser engañadas por don Juan. A través de estos personajes, Tirso de Molina explora temas como el honor, la virtud y la deshonor, cuestiones que eran de suma importancia en la sociedad de la época, y que, como ya hemos visto, van de la mano de nuestro protagonista.

Son varios estudios los que se centran en el papel de la mujer en el don Juan de Tirso de Molina. Montecatini (2010) habla de la feminización de don Juan, acentuada en la adaptación fílmica de 1973. Se centra en el poder de la mujer, quien, a través de las hazañas de don Juan, contagia a nuestro protagonista, llegando a la conclusión de que las acciones de este don Juan pueden ser tildadas de femeninas y masculinas. Por su parte, los críticos Wardropper y Valbuena (1983) aluden tanto a la variedad de mujer que nos muestra Tirso de Molina en la obra como a la dualidad que presenta don Juan ante la mujer que engaña, además de los diferentes personajes femeninos que presenta la obra. En primer lugar, tenemos a Doña Ana, un personaje de noble cuna que se convierte en objeto de la pasión de don Juan. Su interacción con don Juan la coloca en una situación comprometedora, afectando a su honor y su posición social. Por otro lado, Tisbea, una pescadora, simboliza la inocencia rural engañada por las promesas vacías de don Juan. A pesar de su estatus social más bajo, su honor y dignidad se presentan como igualmente valiosos y susceptibles de ser mancillados.

Doña Isabela es también de la nobleza y es la primera mujer que don Juan seduce en la obra. Su experiencia inaugura el patrón de comportamiento traicionero de don Juan hacia las mujeres y establece desde el principio el tono de su carácter depredador. Lo podemos ver en este pasaje:

— Duquesa, de nuevo os juro de cumplir el dulce sí.
— Quiero sacar una luz
— Matarete la luz yo.
— ¡Ah cielo! ¿quién eres, hombre?
— ¿Quién soy? Un hombre sin nombre.
— ¿Que no eres el duque?
— No. (Primera jornada, p. 2)

Por último, tenemos a Aminta, quien representa la figura de la novia campesina que está a punto de casarse, pero es engañada por don Juan. Su inclusión subraya cómo don Juan no discrimina en función del rango social para sus engaños.

Por otro lado, las investigaciones en este ámbito suelen explorar cómo los personajes femeninos en *El burlador de Sevilla* resisten o subvierten las normas patriarcales de su tiempo. Obras de autoras como Susan Paun de García (1998) podrían ser puntos de referencia. En esta línea es preciso mencionar el trabajo de Marcella Trambaioli sobre el «anti-don Juan» de María de Zayas (2014). Esta autora escribe sus obras inspiradas por la cólera que le provoca la condición femenina coetánea, tanto en sus novelas como en la única comedia conservada. Trambaioli señala que sus historias sirven como advertencias contra estos arquetipos masculinos y son una llamada temprana al empoderamiento femenino y a la crítica social de las mujeres. María de Zayas escribe sus obras a partir de 1637, siendo coetánea a la obra de Tirso de Molina. Trambaioli escribe: «Zayas censura con sutil ironía al tipo donjuanesco que se burla de las mujeres dejándolas sin honor, y lo hace entablando un complejo e ingenioso diálogo intertextual con *El burlador de Sevilla*» (2014: 511).

De esta manera, Zayas crea un anti-don Juan parecido al que Ventura de la Vega realizará en el siglo XIX con *El hombre de mundo*, parodiando así el *Tenorio* de Zorrilla, pero con una clara intencionalidad ética: la de aleccionar a las mujeres de su época para que aprendan a esquivar a los hombres que abusan de ellas.

Interesante es también la publicación de Enrique Vivó de Undabarrena (2007) sobre cómo refleja Tirso el matrimonio y el derecho en su obra. En la Sevilla del Siglo de Oro, el matrimonio era entendido más como un contrato social y económico que como una unión basada en el amor. A través de las acciones de don Juan, Tirso de Molina cuestiona esta visión mercantilista del matrimonio. Don Juan, al engañar a las

mujeres prometiéndoles matrimonio, revela la fragilidad del sistema que trata las uniones matrimoniales como meros acuerdos de conveniencia. Esto se evidencia especialmente en los casos de doña Ana y Tisbea, a quienes seduce con falsas promesas de matrimonio. «La libertad personal para el consentimiento matrimonial es otra de las conclusiones de la obra, frente a la imposición del mismo por la autoridad real o de los padres. Las nupcias con que termina la obra nada tienen que ver con las impuestas por aquellos, sino que son las apetecidas por las parejas de actores» (Undabarrena, 2007:354).

Por otro lado, la obra sugiere una reflexión sobre la sacralidad del matrimonio. Don Juan no solo desafía las leyes sociales, como hemos mencionado antes, sino también las divinas al burlar este sacramento. La promesa de matrimonio, en el contexto católico de la obra, no es solo un acuerdo social sino un compromiso ante Dios³. La transgresión de esta promesa por parte de don Juan se presenta como un acto de enorme gravedad, subrayando el conflicto entre el derecho divino y el derecho humano.

De esta manera, el papel de la mujer influye tanto en la obra que nos conduce directamente al final, en el cual el don Juan de Tirso de Molina no será salvado, al contrario de lo que le ocurrirá a su sucesor romántico. En esta obra se presenta a Doña Ana como capaz de cambiar al protagonista, pero será la razón de la caída de don Juan. Así, en el final de la obra vemos cómo don Juan es arrastrado a los infiernos de la mano de Don Gonzalo de Ulloa, padre de su amada, sin poder arrepentirse:

JUAN: Que me abraso, no me aprietes,
con la daga he de matarte,
mas, ¡ay, que me canso en vano
de tirar golpes al aire!
A tu hija no ofendí,
que vio mis engaños antes.

GONZALO: No importa, que ya pusiste
tu intento.

JUAN: Deja que llame
quien me confiese y absuelva.

³ Era habitual el matrimonio de palabra hasta la prohibición del Concilio de Trento. En su estudio, *Matrimonio y derecho en EL burlador de Sevilla*, Enrique Vivó de Undabarrena dice: «Tanto el matrimonio clandestino como el presunto no hacia tanto tiempo que habían sido declarados por el Concilio de Trento sin eficacia jurídica en adelante; pero pervivía todavía en la conciencia del pueblo la antigua disciplina. No había duda de la validez jurídica del matrimonio presunto en el siglo XIV, tiempo en que Tirso coloca la Comedia» (2007:348).

GONZALO: No hay lugar, ya acuerdas tarde.

JUAN: ¡Que me quemó! ¡Que me abrasó!

Muerto soy (Tercera jornada, p. 77).

Estos personajes femeninos, aunque son víctimas de las acciones de don Juan, también ofrecen momentos de agencia y resistencia dentro de la estructura de la obra. Por ejemplo, algunas de ellas muestran determinación y buscan justicia contra don Juan, lo que introduce una crítica a la impunidad del engaño y la seducción. Además, la obra de Tirso plantea preguntas sobre la moralidad de la sociedad y el castigo divino a través del destino que finalmente encuentra don Juan, señalando una condena a la libertad desmedida y el abuso de poder, especialmente en lo que respecta al trato hacia las mujeres.

En conjunto, el papel de la mujer en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina es complejo y refleja las tensiones entre el deseo, la moral y el honor dentro de la sociedad de la época, ofreciendo una mirada crítica a las dinámicas de poder entre géneros que sigue siendo relevante en discusiones contemporáneas.

Así, el desenlace de *El burlador de Sevilla* no solo implica la redención o condena del protagonista, sino que también sirve como moraleja sobre las consecuencias de la transgresión. La obra tuvo un impacto significativo en la sociedad de la época, generando un debate sobre la libertad individual frente a la moral colectiva.

En suma, *El Burlador de Sevilla* tiene múltiples dimensiones, lo que justifica el interés continuo por explorar esta obra desde diferentes ángulos. La investigación prosigue evolucionando con nuevos enfoques críticos que demuestran la riqueza y complejidad de la obra de Tirso de Molina.

4. El Don Juan de Antonio de Zamora

Desde la perspectiva del estado de la cuestión, es importante destacar estudios recientes que han abordado directa o tangencialmente la obra de Zamora. Aunque no abundante, la bibliografía sobre este particular ha ido en aumento desde la década de

1980. Autores como Joanna Mańkowska (2017), aunque no se centran exclusivamente en Zamora, ofrecen marcos interpretativos útiles para entender su versión dentro de la evolución del mito de don Juan.

Esta obra normalmente está acotada a estudios donde se dedican a comparar las distintas versiones del mito, incluyendo la interpretación de Zamora. Son muy pocas las referencias bibliográficas que encontramos de esta obra en las que se dediquen plenamente a ella.

Aunque la obra de Antonio de Zamora sobre don Juan no ha recibido tanta atención como la de otros autores, ofrece una ventana valiosa hacia las transformaciones del mito y su adaptación a las sensibilidades del siglo XVIII. La bibliografía especializada, aunque limitada, brinda las herramientas necesarias para un análisis profundo que contribuya a una comprensión más matizada del legado de Don Juan en la literatura española.

El análisis del don Juan de Zamora requiere, primero, un reconocimiento de cómo se inserta y diverge esta versión dentro de la tradición donjuanesca. A diferencia de Tirso de Molina, cuyo protagonista es impulsado por un desdén casi nihilista hacia las consecuencias de sus actos, la obra de Zamora podría interpretarse como una respuesta a los cambios culturales y sociales de la España de principios del siglo XVIII. Esta perspectiva permite una lectura de la obra no solo como un texto literario sino también como un documento histórico que refleja las tensiones y preocupaciones de su tiempo.

El don Juan de Antonio de Zamora es una figura menos discutida en la vasta literatura sobre el mito de don Juan, que encuentra sus orígenes en la obra, que ya comentamos anteriormente, de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (c.1630). No obstante, el tratamiento que Zamora ofrece en su obra *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, y *Convidado de piedra* es significativo por varias razones que merecen un acercamiento. Zamora retoma y reinterpreta el mito aproximadamente un siglo después de su primera aparición, adaptando la historia a los gustos y sensibilidades de la época del Barroco tardío en España. Esta obra obtuvo éxito a lo largo del siglo, éxito que duró hasta 1844, año en el que Zorrilla estrena su *Don Juan Tenorio*. De esta manera, es la obra de Zamora y no la de Tirso de Molina la que se representó cada año -hasta que llegó la obra de Zorrilla- con motivo de la festividad de los difuntos.

Pero, además, esta obra es fundamental para entender la evolución del mito donjuanesco en la literatura española. Esta obra compuesta por Zamora es un puente que permite el paso de don Juan desde el Barroco hasta el Romanticismo. El mismo Zorrilla conocía la comedia de Antonio de Zamora⁴. La pieza se articula en torno a varios temas centrales, como son la justicia divina y terrenal, el honor, el amor y la lealtad, cuyo tratamiento por parte de Zamora es preciso plantear para contrastarla con la obra de su antecesor. A través de un entramado complejo que involucra equívocos, enredos y una estructura narrativa donde las historias se entrelazan, Zamora explora la condición humana, la moralidad y las consecuencias de los actos de los individuos.

Un tema destacado de la obra es la idea de que todas las acciones tienen consecuencias, y que la justicia, ya sea divina o terrenal, eventualmente prevalece. Este tema refleja la creencia barroca en un orden cósmico y moral que no puede ser esquivado. Como en muchas obras del teatro barroco, el honor es un eje central alrededor del cual giran las acciones y motivaciones de los personajes. Sin embargo, Zamora también cuestiona y complica la noción de honor, sugiriendo que la verdadera nobleza reside en la lealtad y la integridad moral, más allá de la reputación social. El amor, otro pilar del drama barroco, es presentado en su complejidad, resaltando tanto su capacidad para elevar el espíritu humano como para conducirlo a la perdición. Zamora utiliza el amor como un vehículo para examinar los límites del sacrificio personal, el deseo y la lealtad.

Desde el punto de vista estilístico, la obra de Zamora se caracteriza por un lenguaje rico y adornado, propio del Barroco, pero al mismo tiempo es capaz de una gran economía expresiva cuando la situación lo requiere. Esto le permite crear momentos de intensa emoción y complejas capas de significado.

4.1 El don Juan de Zamora vs. el don Juan de Tirso.

La aportación crítica fundamental para esta cuestión es el estudio de María Jesús García Garrosa (1985). La autora sigue el modelo de Jean Rousset⁵, que considera que

⁴ Cit.por Aniano Peña en su edición de *Don Juan Tenorio* (Madrid, 1980:41). Es cierto que Zorrilla atribuye esta obra a Solís, pero la crítica coincide en que se trata de una simple confusión de Zorrilla, que escribió Solís en lugar de Zamora.

⁵ *Le mythe de Don Juan*, París, Armand Colin, 1978.

los elementos que constituyen el mito son el muerto, el grupo femenino y el héroe. Estos temas son los que hemos comentado en el apartado dedicado a Tirso de Molina; ahora veremos qué diferencias encontramos con respecto a la obra de Antonio de Zamora. Ambos han aportado visiones distintas que reflejan no solo su personalidad artística sino también el contexto cultural de sus respectivas épocas. El autor dieciochesco retoma la figura de don Juan más de un siglo después en una sociedad con valores algo diferentes. En cuanto a la estructura de la comedia de Zamora, está repartida en tres jornadas, según el modelo clásico del teatro del Siglo de Oro, pero introduce cambios significativos en la trama y en la resolución de la historia.

García Garrosa analiza la estructura de la obra. *El burlador de Sevilla*, de Tirso, comienza en Nápoles, mientras que la obra de Zamora retrasa el inicio al momento en que don Juan está de regreso en España. En lo que atañe al personaje, es preciso señalar algunas diferencias importantes, que influirán en la obra y en los demás personajes. Como ya se ha comentado anteriormente, en *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, el personaje de don Juan es valiente, seductor, pero sobre todo un transgresor de la moral social y religiosa. Es un burlador. Por su parte, Antonio de Zamora, aunque mantiene la esencia seductora y transgresora de don Juan, ofrece una visión del personaje que muestra ciertas diferencias en su personalidad. Podemos notar en su obra un intento por humanizar más a don Juan, dándole matices que podrían generar en el público una mayor empatía o comprensión hacia el personaje. Tanto María Jesús García Garrosa (1985) como Pedro Ruiz Pérez (1988) realizan un análisis diferenciador entre estas dos obras en cuanto a los personajes y el final de la obra.

Primero tenemos que hablar del personaje de Don Gonzalo de Ulloa (el Comendador), que nos servirá, evidentemente, para hablar del final de la obra. García Garrosa apunta varios momentos en los que Zamora cambia los pasajes en los que interviene el Comendador con respecto a Tirso. En Zamora, el personaje de don Juan no tiene el deseo de tentar al Comendador ofreciéndole la venganza: «Don Juan con más cinismo que sinceridad, pretende que sólo quiere hacerse amigo del Comendador muerto» (1985:47). Uno de los elementos que caracteriza al don Juan de Zamora con respecto al tirsiano y al don Juan de Zorrilla es que este pone en tela de juicio el valor del Comendador, al referirse a su espada:

Si, y lo malo
es, cuando entre aplausos medra,
que tenga espada de piedra
el que la trujo de palo. (Acto II, p. 23)

También difiere de la obra de Tirso la propia escena del convidado de piedra. Esta se abre en la obra con un largo preámbulo que en Tirso es inexistente, pero que sí aparecerá en Zorrilla, aunque con un tono diferente. Cuando el don Juan de Tirso se sienta en la cena, inmediatamente llega el comendador. En Zamora existe un diálogo entre los criados y Camacho, una conversación entre Camacho, don Juan y Pispiret, una canción de la graciosa y la intervención de don Luis.

García Garrosa ve otra novedad importante que posteriormente será recogida por Zorrilla: «El Comendador de *El burlador* solo viene a visitar a don Juan para emplazarle a una cita en su capilla. El de Zamora, en cambio, se presenta ya, desde esta primera visita, como un enviado de Dios para hacerle ver que hay otra vida y para aconsejarle que se arrepienta mientras aún es tiempo» (1985:49).

Por último, tenemos que hablar de algo que ya hemos mencionado, y es la cena en casa del muerto. Como ya vimos en el apartado dedicado a Tirso, este autor inscribe a su personaje en un contexto profundamente católico y moralizante, donde las acciones terrenales tienen consecuencias eternas. El final trágico de don Juan, condenado al infierno por el convidado de Piedra, es una clara advertencia sobre la justicia divina y la inevitabilidad del castigo para aquellos que desafían las leyes divinas y humanas. El convidado, la estatua del comendador a quién don Juan había asesinado, encarna la justicia divina y materializa la venganza celestial. Esto refleja la creencia de Tirso en un orden moral inquebrantable. De este modo, es este, quizá, el punto en el que Zamora obtiene más originalidad con respecto al modelo tirsiano, tal y como apunta García Garrosa: «el que señala el inicio de una nueva etapa en la evolución del mito donjuanesco» (1985: 50). En este sentido, se podría decir que en esta escena está ya la construcción del don Juan romántico de Zorrilla. El personaje de don Juan escrito por Zamora, situado entre el mito barroco y el mito romántico de don Juan, como señala García Garrosa, sería el inicio de la principal de las transformaciones que este ha sufrido. Por ello, podemos ver cómo al contrario que su modelo tirsiano, Antonio de Zamora nos sorprende concediendo la salvación a su héroe, héroe que, como señala Ruiz Pérez, difiere de su antecesor: «el don Juan de

Zamora actúa movido por la razón y el cálculo, no por el instinto y la pasión que regían los actos del impulsivo seductor de Tisbea» (1988:56).

El burlador de Sevilla giraba en torno al problema de la salvación del personaje. Tirso acaba condenando a su personaje por haber desafiado toda su vida, y hasta el último instante, a la justicia divina. En *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, Zamora se basa en este mismo planteamiento teológico y le da una solución que no contradice la doctrina católica y el pensamiento de Tirso. Escribe Pedro Ruíz Pérez:

Entre la lectura teológica barroca del castigo en Tirso de Molina y la lectura teológica de la salvación en la visión romántica de Zorrilla, el final de Zamora, ambiguo en cuanto a la suerte del alma del protagonista, no oculta al público el castigo de sus obras. Su muerte violenta a manos de la estatua del Comendador constituye, al mismo tiempo, la prueba definitiva de la huida de don Juan de la justicia de los hombres y la imposibilidad de su castigo (1988: 62).

Don Juan se pasa toda su vida repitiendo esa famosa frase, «tan largo me lo fiáis», incluso dudando de si puede existir un Dios que pueda hacer justicia. Cuando se tiene que enfrentar con el más allá del que él mismo dudaba, representado por Don Gonzalo de Ulloa, Tenorio piensa ya que es tarde para el arrepentimiento y para pedir perdón, pero Zamora pensó que nunca es tarde para enmiendas. Este cambio en cuanto a Tirso de Molina en el desenlace del drama es posible gracias a que Zamora crea un personaje nuevo en cuanto a la figura del Comendador. Don Gonzalo de Ulloa en *El burlador* representa la venganza humana y la justicia divina. Viene a vengar a su hija y a dar muerte a don Juan. En la obra de Zamora sigue siendo una figura que encarna a la justicia divina, pero no ocultará el castigo de don Juan ni la posibilidad de salvación del personaje.

Por otra parte, los demás personajes que rodean a don Juan también se adaptan a esta nueva visión, aunque mantienen roles similares a los propuestos por Tirso. En lo que concierne al grupo femenino, Zamora rompe con el esquema propuesto por Tirso. De las cuatro mujeres que podemos observar en la obra de Tirso, Zamora escoge solo a dos, además de una tercera mujer en el comienzo de la obra, Julia Octava. «Esta Julia Octava no es otra que la Isabela de Tirso» (García Garrosa, 1985:54):

Cam. La primera fue
ser la Dama Julia Octavia
de esclarecido linage
en Nápoles. (Acto I, p. 2)

Las dos mujeres que aparecen en *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* son doña Ana de Ulloa y doña Beatriz de Fresneda. Como bien indica García Garrosa, esta doña Ana es la hija del Comendador y, como veremos en el drama de Zorrilla, está destinada a ser la esposa de Tenorio. En la obra de Zamora, las mujeres tienden a tener un papel más complejo y activo dentro de la trama. No solo son objetos de deseo o engaño, como en el caso de Beatriz, sino que algunas desempeñan roles más activos en la venganza y el castigo de don Juan, como es el caso de doña Ana: «Y cuando, cansada de tanto ultraje, amenaza a don Juan con la justicia real y la divina, advertimos una considerable diferencia entre su débil grito y la fuerza arrolladora del que lanza doña Ana» (García Garrosa, 1985:57).

Para finalizar, en cuanto a los temas de ambas obras, las dos reflejan ideas universales, ideas que ya se han ido viendo a lo largo de este trabajo, como el honor, la muerte, el engaño, la seducción, pero ambos desde perspectivas distintas. Tirso de Molina pone un fuerte énfasis en la justicia divina y el castigo eterno, usando al personaje del Convidado de piedra como un símbolo potente de la inevitabilidad del castigo divino. Si bien el tema de la justicia divina sigue presente en Zamora, su obra introduce una reflexión más profunda sobre la naturaleza humana, como apunta Ruiz Pérez: «Zamora mantiene así el tema central que Wardropper distinguía en la primera configuración dramática del burlador, es decir, la falibilidad de la justicia humana, haciendo de don Juan el sujeto privilegiado que se encuentra lejos del alcance de esta justicia» (1988: 62).

5. El Don Juan de José Zorrilla

No podemos negar que *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla es una de las obras más destacadas del Romanticismo español, escrita y publicada en 1844. A día de hoy sigue siendo una de las obras españolas más importantes, y como se verá más adelante, es la que culminó el mito de don Juan con su representación en el día de Todos los Santos. La bibliografía que se ocupa de ella es muy densa y son muchos los estudios que se le han dedicado a este don Juan romántico. Partiendo desde la década de 1980, tenemos

que detenernos en el *Manual de Historia y crítica de la literatura Española* de Francisco Rico (1982). Este manual nos servirá para poner el punto de partida hacia la bibliografía que atañe a este tema de don Juan Tenorio, tal y como se realizó con Tirso de Molina. Pero no fue posible llevarlo a cabo con el Don Juan de Antonio de Zamora, ya que no se encontró la información necesaria en el volumen que compete al siglo XVIII. Esto remite a la escasa bibliografía que existe sobre este don Juan dieciochesco debido, seguramente, y como podremos ver, a que quedó eclipsado por el don Juan de José Zorrilla.

Son varios los capítulos del mencionado manual – donde se comenta el aumento del interés y, en consecuencia, de la bibliografía antes aludida: «la bibliografía donjuanesca va en aumento y el tipo de don Juan se ha popularizado» (Aymerich, 1963; *apud* Zavala, 1982:192) – que abordan la obra desde diferentes perspectivas.

El don Juan de este autor romántico cuenta con una interpretación distinta que refleja las preocupaciones y características del Romanticismo. En esta obra figurarán también los temas más importantes, tal y como lo hemos visto en las dos obras anteriores. Se profundizará en temas como la redención, el romanticismo exacerbado y el contraste entre el amor terrenal y el espiritual, así como en la lucha entre el destino y la libre voluntad. La obra sigue la vida de don Juan Tenorio, un joven caballero extremadamente licencioso y desenfrenado, cuyas aventuras amorosas y desafíos a la moral establecida alimentan el drama de la historia, destacando «con su temática de libertinaje y salvación» (Zavala,1982:186). De esta manera, a diferencia de otras interpretaciones del personaje, la obra de Zorrilla se distingue de estas por su enfoque en la posibilidad de redención religiosa y moral que culmina en la conversión del protagonista y la prevalencia del amor puro sobre el desenfreno carnal, un aspecto que refleja las sensibilidades del Romanticismo tardío en España. Así, Zorrilla se diferencia de sus antecesores, innovando con respecto a las obras tanto de Tirso de Molina como de Antonio de Zamora.

Sin embargo, la obra de Zamora, que, según se vio más arriba, Zorrilla conocía, resulta fundamental para la construcción del personaje romántico. Como comenta Casaldueiro, «hay que insistir en la aportación de Antonio de Zamora, porque sin él Zorrilla no hubiera podido crear su Don Juan Tenorio» (1982:233). Así, en el análisis que más adelante se verá del don Juan de Zorrilla, se destacaran qué características han

perdurado más en el tiempo y cuáles ha innovado Zorrilla, pudiendo ver a día de hoy que temas prevalecen y cuáles han desaparecido en lo que atañe a estas tres obras donjuanescas.

La influencia de *Don Juan Tenorio* no se limita solo a la literatura, sino que se extiende también a otras formas de arte. La obra se ha mantenido como una de las más representadas en los teatros de habla hispana, especialmente durante la celebración del Día de Todos los Santos, ya que remplazó a la representación que se hacía de la obra de Antonio de Zamora, como ya se indicó, demostrando su perdurable impacto en la cultura popular y literaria. A través de esta pieza, Zorrilla no solo reinterpreta el mito de Don Juan, sino que también ofrece un rico análisis de los valores de su tiempo, explorando la tensión entre la tradición y la innovación en una sociedad en transformación. En esta línea, Joaquín Casaldueiro acaba su capítulo diciendo: «Zorrilla ofrece de una manera colectivamente auténtica uno de los aspectos del alma de la época» (1982:238).

5.1 Características de *Don Juan Tenorio*.

En este apartado desarrollaremos el tratamiento crítico de cuestiones como: el protagonista, el amor, la redención y el sacrificio. Aunque iremos viendo algunas semejanzas y diferencias con respecto a sus antecesores, no se le dedicará un apartado exclusivo como con los otros dos autores, ya que he ido dando pinceladas sobre la comparación en estos apartados. De esta manera, se verá con mucha mayor claridad la que es hasta día de hoy, la obra más famosa de la mitología donjuanesca.

El protagonista de Zorrilla aparece caracterizado de la siguiente manera:

por donde fui
la razón atropellé,
la virtud escarnecí,
a la justicia burlé,
y a las mujeres vendí. (Acto 1, escena 12, p. 97)

En otro pasaje, en la segunda parte, se comenta sobre don Juan: Un Lucifer / dicen que era el caballero / don Juan Tenorio (Acto I, escena II).

La bibliografía sobre la personalidad de don Juan es abundante. Así, Roberto G. Sánchez y Richard A. Cardwell apuntan: «Su don Juan Tenorio es el drama de la personalidad [...] en su sentido popular de magnetismo y atractivo personal» (1982: 222). Esta línea de la personalidad del personaje nos lleva a hablar de la clara duplicidad que Zorrilla da a su don Juan romántico, una duplicidad que es central para el desarrollo temático de la obra y para el elemento dramático. Principalmente, la dualidad se deja ver o se manifiesta en dos aspectos contradictorios del carácter de don Juan Tenorio: por un lado, el seductor, y por otro, el hombre redimido. Para una mayor comprensión, Joaquín Casaldueiro comenta: «don Juan Tenorio es el hombre anegado en el pecado y el dolor, ser impuro y temporal que ansía lo puro y el infinito» (1982: 236).

En esta línea, Fernández Cifuentes (1993) habla de la duplicidad en uno de los capítulos del prólogo a la obra en su edición, titulado «Don Juan y las palabras». La carta con la que empieza el drama, que está concebida como engaño, termina por representar los sentimientos del autor don Juan Tenorio. En ella Fernández Cifuentes ve que «no es un instrumento de seducción; sin cambiar de palabras, es a la vez falsa y verdadera, obra del viejo don Juan y del nuevo». De esta manera Zorrilla presenta a su personaje dividido en dos tipos de discursos: «Un diálogo que en apariencia prolonga la tradición del Don Juan y un monólogo que la interrumpe o la modifica» (1993: 43, 52). Así coexisten el nuevo don Juan y el antiguo don Juan en una sola figura conflictiva. Escribe Fernández Cifuentes:

La primera duplicidad de don Juan era enteramente exterior, entre dos tipos de interlocutor uno que padecía los engaños de don Juan y otro que escuchaba “la verdad” sobre esos engaños. La nueva duplicidad separa dolorosamente su figura interior y su imagen pública: declara “que yo soy siempre Don Juan” mientras en soledad reconoce que “hoy mi corazón vacila” y se declara “triste”, “infeliz”, “lleno de amargura” y “llorando en tu sepultura”. (1993: 52-53).

Esta duplicidad está provocada por las palabras y representada por las variaciones de fragmentos que vemos en la segunda parte. Se puede comprobar que Fernández Cifuentes está en la misma línea que Casaldueiro: ambos dejan ver que la duplicidad de don Juan radica en ese hombre, por un lado, seductor empedernido, por otro anegado en el pecado y el dolor. Esta es una de las innovaciones de Zorrilla en su drama.

En este aspecto, el estudio que más destaca es el de Gies (1982). Sostiene que, haciendo una lectura seria de la obra, encontramos que contiene por lo menos dos don Juanes, correspondiendo así a la división que Zorrilla hizo en su drama. De esta manera, encontramos al primer don Juan en la primera parte de la obra, el arquetipo del seductor, mostrado como un joven libertino que desafía las convenciones y persigue sus deseos sin considerar las consecuencias que puedan tener. Es el reflejo de otros héroes románticos anteriores. En palabras de Gies: «Es un apropiado representante de los héroes lúgubres, rebeldes y agitados que pueblan obras como *La conjuración de Venecia*, *Macías*, *Don Alvaro*, *El trovador*, *Los amantes de Teruel* y el poema lírico de embriagadora belleza, *El estudiante de Salamanca*».

De esta manera, para cerrar este primer don Juan, Gies continúa diciendo: «En don Juan resuena el cinismo revolucionario de don Alvaro, cuyo último grito tiene un eco estremecedor en los sentimientos de don Juan al final de su primer acto». Al explotar, en la década de 1834-1844, la rebelión contra el orden social, orden que es visto por lo románticos como injusto y arbitrario, los autores de este siglo tratan de restablecer el orden natural de justicia y paz. Pero esta rebeldía brota de otra engendrada en el espíritu del héroe: «No uno, pues, sino dos héroes distintos se han fundido en el inmortal seductor de Zorrilla» (Gies, 1982: 546).

En la segunda parte encontramos, frente al romanticismo rebelde de la primera, un romanticismo conservador y cristiano que restaura los valores de la Edad Media. Podemos ver ahora características como la de los ideales cristianos, la misericordia del Ser Supremo o el amor familiar. Así, el segundo don Juan de la segunda parte de la obra es portador de estas ideas, transformando notablemente su personalidad. Este don Juan está muy lejos de aquellos héroes románticos que comentábamos antes. «Nada hay en él de Alvaro, con risa diabólica y suicida, o de Manrique, heroicamente abnegado en la defensa de los suyos, o de Montemar, con su revocación sardónica y ánimo «jamás vencido» (Gies, 1982: 548). Aun así, hay estudios en los que insisten en que Zorrilla no quiso dar una nueva interpretación del tema, sino retornar a la imagen más tradicional de la leyenda.

Por ello, en esta parte, tras enfrentar varios desafíos y colocado en un estado límite, Don Juan experimenta un profundo arrepentimiento. Esta transformación espiritual

culmina con su conversión y redención, impulsadas por el amor de Doña Inés. Esa es la razón por la que Escobar (2006) señala que el don Juan de Zorrilla pierde las dos cosas, romanticismo y donjuanismo, para enamorarse de doña Inés, la mujer ideal que lo salva.

Esta duplicidad del personaje no solo le ha servido a Zorrilla para desarrollar la trama, sino también para reflejar el conflicto entre el bien y el mal, la redención y el poder salvador del amor. Así Zorrilla no solo retrata a un personaje multifacético, sino que invita también a reflexionar sobre las posibilidades de cambio y enmienda del ser humano.

Es preciso enlazar esta duplicidad con los temas del amor y la salvación en la obra, temas que han sido objeto de bastantes estudios al respecto. El amor en don Juan Tenorio se muestra en diferentes formas, pero principalmente, el autor lo representa mediante el amor puro y redentor de doña Inés hacia don Juan. Tal y como señala Gies:

Desde el principio el autor concibió una obra profundamente cristiana, una obra que marcara el contraste entre el pagano mundo romántico que dominaba las tablas españolas de su época y una visión armónica del mundo. La figura de Inés le llamó más la atención. (1994: 21).

Es este elemento cristiano el que marca el punto diferenciador con los otros dramas románticos. Inés es la que traerá esta esencia del cristianismo a la obra. Doña Inés «es una doble heroína romántica, a la vez pasiva y activa» (Gies, 1994: 22).

Como veremos, doña Inés será un personaje crucial en la obra, situándose a la misma altura que el protagonista. Este amor cobra protagonismo en la segunda parte de la obra, ya que es un amor ingenuo y casi celestial, contraponiéndose al amor lascivo y egoísta que podemos ver en la primera parte, en la que don Juan hace alarde de egoísmo frente a las demás mujeres. Lo más importante en este tema es la figura de doña Inés, quien tiene la capacidad de amar sin condiciones, convirtiéndose en la fuerza redentora en la vida de don Juan. A través de este personaje, Zorrilla explora la idea del amor como salvación, siendo capaz este de purificar y transformar incluso al más desviado de los seres. En palabras de Joaquín Casalduero: «el amor redentor de don Juan nada tiene que ver con la doctrina católica. Es el espíritu de sacrificio, la capacidad de pureza de la propia humanidad lo que salva y purifica al hombre» (1982: 236).

Tengamos en cuenta, sin embargo, que ya en 1926 había observado Ramiro de Maeztu (2004), que el don Juan de Zorrilla, al contrario de lo que podemos ver en otros don Juanes románticos, no busca en las mujeres un abstracto ideal de la feminidad, y apuntaba: «El don Juan español no cree en el amor, y esto le diferencia de todos los Don Juanes del romanticismo» (2004: 114). Este autor entendió que lo que hace a don Juan enamorarse de doña Inés es su candor, su inocencia, su bondad y su capacidad de amar sin querer aprovecharse de él. De esta manera, «Don Juan español se enamora. Éste es su percance, su suceso dramático, pero no su ideal» (Maeztu, 2004: 114).

En esta misma línea de estudio, Zavala añade: «para Zorrilla la doña Inés cristiana representaba el rasgo de originalidad de la obra» (1982: 192). Zorrilla hace que la mujer adquiera un valor metafísico, invistiéndola de una representación simbólica, «dándose al desenlace un carácter de obligatoriedad, al volver a ser, como en el barroco, el punto final de la trayectoria del destino de don Juan [...] La mujer ideal es su norte y su guía, y la pureza de la mujer se siente vehementemente atraída por el pecado, ansiado redimirle y salvarle con su propio sacrificio» (Casalduero, 1982: 236).

A raíz de esta primera parte, donde hemos visto cómo trata Zorrilla el tema del amor, pero centrándonos en el personaje de doña Inés, llegamos a otros dos temas cruciales para el desarrollo y desenlace de la obra: la redención y el sacrificio. Estos temas cuentan también con variedad de estudios al respecto. Anteriormente vimos que don Juan, al comienzo de la obra, es un hombre que se enorgullece de sus conquistas amorosas y desafía a la moral establecida. Sin embargo, la muerte y aparición espectral de doña Inés hacen que «el protagonista se arrepiente de sus fechorías antes de morir» (Otero, 2020:126). Este tema se ve reflejado en este pasaje:

Suéltala, que si es verdad
que un punto de contrición
da a un alma la salvación
de toda una eternidad,
yo, santo Dios, creo en ti;
si es mi maldad inaudita,
tu piedad es infinita...
¡Señor, ten piedad de mí! (Acto III, escena II, p. 222).

De esta manera lo subraya Otero: «Finalmente, Zorrilla decide redimir a don Juan Tenorio mediante el arrepentimiento sincero y el amor de una cristiana». En este momento podemos ver su transformación, donde el protagonista busca expiar sus

pecados y rectificar su vida. Así, Zorrilla proporciona al texto una poderosa narrativa sobre la posibilidad que hay en el cambio y en la redención a través del amor y la fe. En el último acto, como apunta también Otero (2020: 128) vemos esta redención al igual que en el acto anterior, pero esta vez el escenario es la tumba de doña Inés:

Mas es justo; quede aquí
al universo notorio,
que pues me abre el purgatorio
un punto de penitencia,
es el Dios de la clemencia
el Dios de DON JUAN TENORIO. (Acto III, escena IV, p. 224).

En esta misma línea, Alfred Rodríguez y Deanna Cornejo-Petterson (2008) advierten que la primera parte de la obra se desarrolla en la noche de carnaval, precediendo a la Cuaresma, y la segunda parte transcurriría en la noche de San Juan, «no expresamente señalada pero eminentemente deducible, de signo opuesto, lustrativo y espiritual»; es decir, en la noche que «culmina la tradicional concesión a nuestra vitalidad animal y la que [...] destaca nuestra búsqueda de purificada espiritualidad» (2008: 47). Por esta dicotomía, puede que el don Juan de Zorrilla haya sido el más exitoso de todos los tiempos y ello se debe «probablemente también a su fórmula esperanzadora de redención, en línea con la función catártica del teatro clásico» (Otero, 2020: 127).

Hay un tema que se entrelaza con los del amor y la redención en la obra, el del sacrificio. Este tema lo exploraran diversos estudios que ya hemos mencionado en este trabajo. El sacrificio se ve en la muerte de doña Inés, que, aunque trágica, se convierte en el vehículo para la redención de don Juan, «En Zorrilla, el amor correspondido de la novicia raptada del convento, que arriesga su propia condenación para salvar el alma del pecador al que quiere, hará posible la salvación de ambos enamorados, los cuales podrán, además, tras la muerte, reunirse felices para toda la eternidad» (Mańkowska, 2017: 362). Se podría decir que el sacrificio que efectúa doña Inés es doble: por un lado, sacrifica su vida terrenal por el amor que siente hacia la figura de don Juan y a su vez, su muerte le concede a don Juan la oportunidad de la redención, otorgándole la salvación a ambos. Así, siguiendo la misma línea de estudio, se dice que el amor correspondido de doña Inés, «que arriesga su propia condenación para salvar el alma

del pecador al que quiere, hará posible la salvación de ambos enamorados, los cuales podrán, además, tras la muerte, reunirse felices para toda la eternidad» (Mańkowska, 2017:363). Este tema lo podemos ver representado en el siguiente fragmento:

DOÑA INÉS: Yo mi alma he dado por ti,
y Dios te otorga por mí
tu dudosa salvación.
Misterio es que en comprensión
no cabe de criatura,
y sólo en vida más pura
los justos comprenderán
que el amor salvó a don Juan (Acto III, Escena III, p. 223).

El autor del don Juan romántico puede sugerir que el amor verdadero a menudo implica un acto de sacrificio y es este acto de sacrificio el que puede tener el poder de transformar y redimir. Esta solución es posible porque Zorrilla «une el concepto romántico del mundo al concepto sentimental» (Casalduero, 1982: 233). Esto nos lleva directamente al desenlace de la obra zorrillesca que, como apunta Mańkowska, «enseña al receptor que una unión estable y monógama, garantía del orden social que se basa en los valores católicos [...] es conforme a la voluntad de Dios. Puede ser entonces un buen camino hacia la felicidad y salvación» (2017: 369).

Esta temática de la salvación tiene tanto peso en la obra de Zorrilla, que, como afirma Caldera, «Zorrilla escribe la última versión romántica posible de Don Juan Tenorio y pone en escena la muerte del romanticismo a través de la salvación del protagonista» (*apud* Zavala, 1982: 194). Si bien Zavala apunta esto sobre el final de la obra, Mańkowska (2017) comentando los numerosos préstamos que presenta la versión zorrillesca del mito hace referencia a Jean Massin, quién constata que «el final, tan original como fuerte, pertenece tan solo a Zorrilla» (1993: 58).

6. Conclusión

En este recorrido por las tres piezas claves que abordan el mito de Don Juan hemos podido observar dentro de lo que atañe a las obras, la evolución del personaje y del mito a lo largo del tiempo, además de las distintas perspectivas y contextos históricos

en los que cada autor ha inscrito su obra. Tirso de Molina establece las bases del arquetipo del burlador, cuyo final trágico sirve de lección moral. Critica y reflexiona sobre los aspectos fundamentales de la sociedad de su tiempo incluyendo las instituciones del matrimonio y los sistemas de derecho y justicia. Tirso de Molina invita al lector a reflexionar sobre la naturaleza del compromiso, la responsabilidad individual y el papel que cumplen las leyes divinas y humanas en la sociedad.

Antonio de Zamora retoma la esencia del mito un siglo después dotándolo de un tono más reflexivo, que prelude la transición al romanticismo. Ofrece así este autor una visión más matizada y humanizada del mítico seductor, en consonancia con una sociedad que comenzaba a valorar la posibilidad de la redención. De esta manera, José Zorrilla reformula el mito en la época romántica humanizando al personaje y ofreciéndole una redención a través del amor. Zorrilla ofrece una exploración multifacética del amor, la redención y el sacrificio. Estos temas instan a una reflexión sobre la moralidad, el destino humano y la capacidad del amor para evitar la perdición.

Estas tres grandes obras se mantienen relevante no solo por su valor literario, sino también por su capacidad de provocar reflexión sobre temas universales como el honor, la religión, la justicia y la moralidad, tanto en las épocas en las que se publicaron como en la que nos ha tocado vivir. A diferencia de la obra de Tirso de Molina y la de José Zorrilla, las cuales siguen siendo objeto de estudio por su profunda comprensión humana, la obra de Antonio de Zamora ha sido más castigada en la crítica. Se tienen pocos estudios, o los que se tienen, en su mayoría, aparece junto a la obra de Tirso y Zamora. Aun así, la bibliografía especializada, aunque limitada ofrece una ventana valiosa hacia las transformaciones del mito y su adaptación a las sensibilidades del siglo XVIII.

Para finalizar, decir que estos análisis comparativos del estado de la cuestión revelan que el mito de don Juan se ha mantenido vivo y relevante a través de los siglos debido a su capacidad de adaptarse a las cambiantes sensibilidades y preocupaciones de cada época. Estas tres piezas claves en el mito de don Juan siguen siendo un espejo en el que se reflejan las complejidades de la condición humana, pudiendo ver como a pesar de que estamos ya alejados de los siglos en el que estos autores le dieron vida a su don Juan, estas tres obras siguen vivas en un tiempo en el que los temas parecen no haber cambiado de siglo.

7. Bibliografía

7.1. Bibliografía primaria:

DE MOLINA, Tirso (2016), *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (Alfredo Rodríguez López-Vázquez, ed.), Madrid, Cátedra.

DE ZAMORA, Antonio (2015), *No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague y convidado de piedra*, Cervantes Virtual, disponible en

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8s6k9>

ZORRILLA, José (1993) *Don Juan Tenorio* (Luis Fernández Cifuentes, ed.), Barcelona, Crítica.

7.2. Bibliografía secundaria:

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1999), «*El Burlador de Sevilla* y la subversión del código religioso», en J. M. Díez Borque, ed., *Actas del Congreso Internacional sobre Tirso de Molina*, Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 289-302.

BANÚS IRUSTA, Enrique y Luis Galván Moreno, (1994), «Sentido y recepción de *El burlador de Sevilla*» en *Tirso de Molina, del Siglo de Oro al siglo XX. Actas del coloquio internacional*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 27-44.

CASALDUERO, Joaquín (1982), «Acierto y popularidad en don Juan Tenorio», en F. Rico, dir., e Iris Zavala, coord., *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 5: *Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica, pp. 233-238.

DE MAEZTU, Ramiro (2004), *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*, Madrid, Visor Libros [1926].

DÍEZ BORQUE, José María. (1983), *Sociedad y teatro en la España de Tirso de Molina*, Madrid, Taurus.

ESCOBAR, José (2006), «Don Juan, vendaval erótico romántico, en Espronceda y Zorrilla», en *Romanticismo 9: Actas del IX Congreso (Saluzzo, 17-19 de febrero de 2005). El eros romántico*, Bologna, Il Capitello del Sole, pp. 65-77.

GARCÍA GARROSA, María Jesús (1985), «*No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y convidado de piedra*: La evolución de un mito de Tirso a Zorrilla», *Castilla: Estudios de literatura*, nº 9, pp. 45-64.

GIES, David T. (1982), «Don Juan contra don Juan: apoteosis del romanticismo español», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, pp. 545-551.

GIES, David T. (1994), «Introducción» a José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Castalia.

HUNTER, William F. (2000), «*El burlador de Sevilla*» de la editorial Crítica, en I. Arellano y B. Oteiza, eds., *Varia lección de Tirso de Molina. Actas delo VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles*, Universidad de Navarra, Grupo GRISO, pp. 85-97. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc862v6>

MAŃKOWSKA, Joanna (2017), «*Don Juan*» de Tirso de Molina: entre la burla y la justicia divina», en H. C. López-Vázquez, ed., *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 345-354.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (2001), «*El Burlador de Sevilla*: Estudio filosófico-moral», Madrid, Trotta.

MONTECATINI, F. (2010), «La feminización de Don Juan. *El burlador de Sevilla* y sus versiones fílmicas», Madrid, Fundamentos.

OTERO LUQUE, Frank. (2020), «Un retrato en don Juan: individualización del mito y redención del pecado», *Revista de Humanidades*, nº 26, pp. 121-138.

PARKER, Alexander A. (1983), «Una interpretación del teatro español del siglo XVII» en F. Rico, dir., y Bruce W. Wardropper, coord., *Historia y crítica de la literatura española*, vol.3: *Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, pp. 259-262.

PAUN DE GARCÍA, Susan (1998), «La mujer en la literatura española del siglo XVII», Madrid, Castalia.

PÉREZ RUIZ, Pedro (1988), «Burla y castigo de don Juan en Antonio de Zamora», Universidad de Córdoba, pp. 55-63.

PEÑA, Aniano, (1980) «Introducción» a José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Cátedra, pp. 9-65.

- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (1990), *El mito de Don Juan*, Madrid, Taurus.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (2008), «Introducción» a Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiais. Deste agua no beberé*, Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ, Alfred, y Deanna Cornejo-Patterson (1988), «La estructura mítico-tradicional del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla», *Rilce*, nº 4.2, 47-54.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J. (1992), *Romancero*, Madrid, Ediciones Akal.
- SÁNCHEZ, Roberto G., y Richard A. Cardwell (1982), «*Don Álvaro*: Escenografía y visión del mundo», en F. Rico, dir., e Iris Zavala, coord., *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 5: *Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, pp. 214-226.
- SORIANO, Elena (2000), *El donjuanismo femenino*, Madrid, Cátedra.
- TRAMBAIOLI, Marcella (2014), «El anti-don Juan de María de Zayas», *Revista de Literatura*, t. 76, nº 152, pp. 511-529.
- VIVÓ DE UNDABARRENA, Enrique (2007), «Matrimonio y derecho en *El Burlador de Sevilla*», *Revista de Derecho*, nº 2, pp. 325-354.
- WARDROPPER, Bruce W., y Ángel Valbuena Pratt (1983), «De *El Burlador de Sevilla* al mito de don Juan», en F. Rico, dir., y Bruce W. Wardropper, coord., *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 3: *Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, pp. 875-883.
- ZAVALA, Iris M. (1982), «La Fortuna del teatro romántico», en F. Rico, dir., y Bruce W. Wardropper, coord., *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 5: *Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, pp. 183-195.