



El personaje del Don Juan  
y su desenvolvimiento desde Tirso de Molina 1630 a José  
Zorrilla 1844

Andreas Flurschütz da Cruz

Universidad de Bamberg, Alemania  
[andreas.cruz@uni-bamberg.de](mailto:andreas.cruz@uni-bamberg.de)

---

**Resumen:** El personaje del Don Juan ha cambiado mucho a través de los siglos. Este artículo quiere demostrar este cambio del Don Juan en su carácter y en su modo de actuar, examinando una selección de obras donjuanescas esenciales: Tirso de Molina, Molière, Zamora, Mozart & Da Ponte y Zorrilla, en algunas partes complementado por otras obras menos conocidas. Encontramos a personajes totalmente distintos. Alguien que hace una investigación donjuanesca siempre tiene que tener en cuenta una cosa que se plasma en este resumen: la historia y el desarrollo de Don Juan aun no han terminado, sino que siguen vivos.

**Palabras clave:** Don Juan, Tirso de Molina, Molière, Zorrilla, honor

## 1. Introducción

No fue en el año 1630, el año de la publicación de *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, cuando fue inventado el personaje del Don Juan. Se trata de un personaje arquetípico con larga descendencia literaria. Existe incluso un personaje árabe, Imru al-Qays, que se parece mucho a Don Juan: como seductor profesional de mujeres, fue abandonado por su padre por las burlas que había hecho, e igual que el personaje español discutía con el poder divino. En la Península, la historia aparece por primera vez en los romances gallegos y leoneses de la Edad Media bajo el nombre de *Don Galán*, y en la investigación donjuanesca se habla a menudo de una leyenda local sevillana (Schröder 1912:51) como fuente principal de *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina [1]. En “romances salmodiados por los campesinos gallegos y leoneses” todavía subsisten los destartalados residuos de la vieja leyenda de hiladero bajo cuya tela se traslucen los contornos del famoso *Burlador de Sevilla* y también su “psicología facetada y fulgurante.” (SA:29)

A veces se comenta también la posibilidad de una figura real como modelo del Don Juan tirsiano, por ejemplo el italiano Giacomo Casanova, pero cronológicamente no tiene ningún sentido. Otra figura es el sevillano Miguel Mañara con su juventud disipada y un aparatoso arrepentimiento final, pero también vivió demasiado tarde. El *Archivo Don Juan* ahora también niega el carácter modelo de Don Juan de Austria (1547-1578), que tuvo muchos seguidores hasta fines del siglo XVIII [2]. Se dice que la obra de Tirso fue un guiño dedicado a los caballeros de la época cuya profanación de la honra de las mujeres era mundialmente elogiada, y no a una persona determinada.

El título tirsiano ya demuestra que se han unido dos complejos de motivos más antiguos (Stauder 2004:305s.). La segunda parte, “la anovelada tradición del muerto convidado a cenar” (SA:15), no es patrimonio exclusivo de ningún país, pero también se lee en un romance asturiano medieval en el cual el caballero da una patada a un cráneo y le convida a cenar (Rauhut 1990:17).

Desde el siglo XVII el Don Juan influye en toda la cultura europea (Hammer 1994:15), así que el tema donjuanesco probablemente es el tema teatral- y literariamente más difundido y tratado del mundo (CI:459), o en palabras de James A. Parr, hablando de Don Quijote y Don Juan: “the two most important figures bequeathed to the wider world by Spanish literature” (Parr 2004:9). Hasta mediados del siglo XX se han registrado 4460 publicaciones que tratan este tema (Singer 1965), de los cuales 2200 son dramas (SB:29-38), y cuando se habla de un Don Juan hoy día -su presencia en el imaginario popular continúa siendo muy intensa (Baruch 2005:16)- significa lo siguiente: “Ein[...] Frauenheld[...] und Verführer, ein[...] Mann, der ständig auf neue Liebesabenteuer aus ist, stets neue sexuelle Beziehungen sucht” (Müller-Kampel 1999:11). Pero no siempre ha sido así: “Don Juan is, of course, the quintessential ladies’ man and seducer. But that image is a later addition, not to be found in Tirso de Molina’s original” (Parr 2004:14). Su significado a través de los siglos y las diferentes versiones han cambiado esencialmente. Este trabajo quiere demostrar, a través de algunas versiones seleccionadas, este cambio.

## 2. El cambio del personaje entre 1630 y 1844

Poco después del drama de Tirso de Molina, otros autores adoptaron su idea y la imitaron en sus obras. Después de Tirso, cronológicamente la más cercana es la del francés Jean-Baptiste Poquelin, llamado *Molière*, de 1682, luego siguieron otras. Cuando Don Juan llegó al siglo XIX, el mito ya había cambiado totalmente. “Après trois siècles d’existence, l’esprit fort s’est bien affaibli et son mythe réduit comme peau de chagrin” (Guilbert 2008:84). No hay otro personaje que haya sido juzgado de más maneras diferentes que él, y más de 300 años después de Tirso, se aprecia aún una gran vigencia de los protagonistas (CI:461), sobre todo del personaje del propio Don Juan, que había nacido paralelamente al Fausto alemán, y como su versión latina, con la diferencia de que “no aspira a la omnipotencia intelectual, sino a la sexual” (HA:102). Veamos las “métamorphoses du mythe” (Losada 2003:197) desde la obra de Tirso de Molina de 1630 a través de la de Molière, Zamora y Mozart & Da Ponte hasta la obra romántica de Zorrilla del año 1844.

## 2.1 Tirso de Molina: *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* 1630

La autoría de Tirso nunca ha sido puesta en tela de juicio hasta que fue publicado el artículo *Don Giovanni. Note critiche*, de Farinelli, en 1896, en el tomo 27 del *Giornale storico delle Lettere Italiane* [3], así que la controversia sobre la autoría del *burlador* es un fenómeno del siglo XX que alcanza su clímax en los años 80 y 90 (Parr 2004:138).

### Un personaje del placer, inquieto y sin reflexión

Ya en los primeros versos, el Don Juan tirsiano nos da una respuesta sobre su identidad: *¿Quién soy? Un hombre sin nombre* (TM I:15). Es un hombre que, por un lado, no quiere que se sepa quién es; pero por otro lado, no piensa mucho sobre sí mismo y sobre sus acciones, no refleja, no tiene consciencia (CI:46). Lo único que le importa es su propio placer, está totalmente dedicado “to the pleasure principle” [4]. Él personifica la imagen negativa del ser humano en los siglos de la Contrarreforma, su único motivo es la venganza metafísica (Gnüg 2004:11). Hernando Arias lo describe así: “el motivo principal [de Fausto y de Don Juan] es muy similar: una voluntad hipertrofiada de aprehender lo absoluto, un deseo desbocado que pierde el suelo moral y desemboca en un reto frente al orden establecido y las instituciones consagradas” (HI:102); y Don Juan mismo dice: *Se burlar es hábito antiguo mío* (TM I:895). Más tarde, en la obra, él se llama a sí mismo *Burlador de Sevilla* (TM III:300) y dice: *De todos me río* (TM III:504); y Aminta comenta sus *retóricas mentiras* (TM III:258). Sus atributos principales son la burla, la seducción y el engaño [5]. Tirso de Molina con esto quiere divertir al público (la obra es una ‘comedia famosa’), pero al mismo tiempo intenta avisar a la gente de no comportarse como Don Juan (Hammer 1994:43s.), porque un personaje como él, “rastlos und jetztbezogen” (Gmüg 2004:15), va a acabar mal.

Cuando Don Juan consigue lo que quería ya corre a la próxima aventura, sin pensar sobre lo pasado (CI:463). Solo cuando uno le obliga, él se acuerda de sus hechos: *Y, pues a decir me obligas/ la verdad, oye y diréla:/ yo engañé y gocé a Isabela/ la duquesa* (TM I:66), y más tarde se acuerda de que engañó a Isabela en Nápoles (cf. TM II:303).

### Honor y deshonor: las mujeres, sus diferentes estados sociales y las diferentes estrategias de conquista

Para Don Juan es solo un juego, y *en el juego,/ quién más hace gana más* (TM II:324ss.), pero para las mujeres y los hombres lo que pierden es su honor [6]. Don Juan no solamente engaña a las mujeres, sino también, al contrario de otras obras donjuanescas, a su amigo de la Mota (véase TM II:348ss., TM II:609); le instrumentaliza por sus propios planes (Hammer 1994:33).

Las mujeres son de todos los estados y niveles sociales. A las nobles engaña fingiendo ser su prometido (Isabela y Ana), a las más pobres (Tisbea y Aminta) miente prometiéndoles el casamiento (Gnüg 2004:15).

### Don Juan, ¿un hijo de papá?

Don Juan es de noble descendencia y de una familia influyente, su padre y su tío trabajan en la corte. La obra incluye una crítica del Estado de la época, Aminta, por ejemplo, dice: *Di, ¿qué caballero es éste/ que de mi esposo me priva?/ La desvergüenza en España/ se ha hecho caballería*. (TM II:129) Como toda su familia son funcionarios del Estado e incluso amigos del rey de España, Don Juan no teme que la justicia pueda hacerle daño: *Si es mi padre/ el dueño de la justicia/ y es la privanza del rey,/ ¿qué temas?* (TM I:163). Cuenta también con el rey como su confidente, que es la instancia más importante, y dice que el rey *le recibió [c]on más amor que [su] padre* (TM II:836). Parece que se fía tanto de su decencia que piensa que puede hacer todo lo que quiera, sin límite, como un hijo de papá rico e influyente que no tiene escrúpulos ni respeto a los demás.

### La muerte del Don Juan tirsiano

Don Juan no se preocupa por la injusticia que comete, ni por las consecuencias que pueden tener sus actos, ni en la tierra ni al otro lado. Cuando uno le avisa que puede acabar mal [7], su respuesta es siempre la misma: *¿En la muerte?/ ¿Tan largo me lo fiáis?/ de aquí allá hay gran jornada*. (TM II:404ss.) Él que siempre solo ve su placer, no piensa en el momento de su muerte, ésta y el castigo de Dios le parecen demasiado lejanos en el momento presente para preocuparse por la salvación de su alma. Así que continúa con sus pecados contra los seres humanos y contra Dios, por ejemplo, con las falsas promesas que hace [8], y prepara así su propio fin. Solo en la promesa que da a Don Gonzalo se comporta honesto, cumple su palabra y va a la cena (TM III:640ss.). Parece que no tema nada y a nadie, cuando dice *¿Yo temor?/ Si fueras el mismo infierno/ la mano te diera yo* (TM III:645ss.), pero finalmente, cuando Don Juan entiende que su fin está llegando, reacciona *con pavor* (acotación escénica antes de su monólogo TM III:665). Finalmente tiene que morir sin confesarse y así va al infierno. Su verdugo incluso dice que Dios le manda que así le mate, *castigando [s]us delitos*. (TM III:1046ss.) La obra, producida en el espíritu de la España contrarreformista

(Rauhut 1990:23), tiene que acabar así, para demostrar qué sucede a las personas que no obedecen a la ley terrestre y divina y que no vuelvan al camino correcto. El seudónimo *Tirso de Molina* ya prueba su pertenencia al molinismo [9] y su oposición al calvinismo (Rauhut 1990:23s.). El convidado de piedra reduce la arrogancia del joven Don Juan inmediatamente a cenizas (Parr 2004:14), y así Don Juan muere sin que la estatua le dé tiempo de arrepentirse de sus pecados, tras lo que se recupera la honra, tema fundamental de la época, de todas aquellas mujeres que habían sido deshonradas y también de los hombres; y puesto que no hay causa de deshonra, todos ellos a los que engañó pueden casarse con sus pretendientes.

## **2.2 Molière: *Dom Juan ou le Festin de pierre* 1682**

### **Dom Juan, un libertino y ateo español**

El carácter del protagonista de Molière es otro: es un libertino que no cree en una vida después de la muerte y que, por esta razón, piensa que puede seguir su vida viciosa sin problema (Stauder 2004:306). Con su comportamiento insulta a las normas de la tradición moral y sexual de la Iglesia (Sommer 2008:44). En el diálogo con su criado afirma que no cree ni en el infierno ni en el cielo ni en el más allá, solamente se fía de la razón: *Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit* (escena primera del acto tres). El Don Juan de Tirso sí creía en Dios y no era ateo como el de Molière, pero siempre tenía la idea de que su confrontación con la justicia divina estaba muy lejana. El motivo de un personaje que se arrepiente al final de su vida solo aparece en obras de los siglos siguientes desde Zamora (B:259), y llega a su apogeo en la obra de Zorrilla.

Dom Juan es muy consciente de lo que hace (Rousset 1976:278), no es tan irreflexivo como su antecedente español (SB:34). Es interesante que ni la nacionalidad ni el nombre de Don Juan hayan cambiado en la obra francesa de Molière; en todas las obras siguientes, el personaje sigue siendo español:

*la fascination que l'Europe a subie de la culture et des manières espagnoles à l'époque où la Péninsule était une puissance à l'échelle de la planète. La politesse et la galanterie espagnoles trouvèrent des admirateurs fervents pendant plus de deux siècles.* (Losada 2003:199)

### **El cambio de calidad de sus conquistas: la monja y los matrimonios**

El Don Juan tirsiano hace falsas promesas de matrimonio a las mujeres de bajo nivel social para conquistarlas, pero jamás se casa con ninguna de ellas. Al contrario que el Dom Juan de Molière: en el *Dom Juan ou le Festin de Pierre* efectivamente se realiza la boda. Se casa con las mujeres y las deja enseguida. Es por eso que su criado le llama *l'épouseur du genre humain* (escena 7 del acto 2). Además hay un cambio de nivel social de sus conquistas: Doña Elvira es una monja. Este estado eclesiástico no existía en la obra de Tirso y eleva la infamia del protagonista a un nivel más alto: de su respeto por la ley divina no queda nada.

### **La muerte sin arrepentimiento**

Es Molière quien introduce el carácter de la mujer fuerte (Stauder 2004:306), Doña Elvira. Pero su intervención no surte efecto, y su amado Dom Juan, “hipócrita engañador” (Zorrilla 1986:58), muere sin arrepentirse. La mayor diferencia entre Don Juan y Dom Juan es que el primero quería confesarse porque sabe que hay un tribunal divino, pero no tiene tiempo, mientras el segundo no quiere arrepentirse (Sommer 2008:57).

## **2.3 Zamora: *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra* 1722**

En la obra de Zamora, Don Juan deja de ser el cínico seductor que fácilmente se olvida para continuar su seducción. Se transforma en una persona que hasta se enamora sinceramente.

### **Su salvación por el arrepentimiento**

Otro rasgo sorprendente del Don Juan de Zamora es su cambio mental al final de la obra cuando él “se arrepiente y apela a la piedad divina” (Zorrilla 1986:31). Aunque aparece como el clásico frívolo burlador de honras sevillano (Zorrilla 1986:44s.), aprovecha la eternidad del último instante y confiesa todos sus pecados. Es el inicio de los dramas donjuanescos de salvación; aunque la Iglesia ni interviene ni media se hace obvio el espíritu cristiano en la obra barroca de Zamora (Rauhut 1990:187).

Vemos entonces un héroe revuelto que se convierte al final de su vida (Losada 2003:198). Por esto, Zamora también modifica profundamente la organización escénica de la muerte de Don Juan (Cattaneo 1996:324-331). Esta tendencia se ve más tarde también en el drama de Zorrilla en el cual la conversión del protagonista, que no se encuentra en el Don Juan primitivo, es el tema principal de Zamora (Rauhut 1990:187s.).

## 2.4 Don Giovanni: el Don Juan italiano

### Don Giovanni, un autobiógrafo y contable

Lo que el Don Juan primitivo jamás ha hecho era reflejar mucho y contar lo que hace. El Don Giovanni de Mozart y Da Ponte es el contrario total: se encuentra incluso un catálogo escrito sobre todas las mujeres que ya ha conquistado [10]. Aunque el Don Juan tirsiano no hacía esto, hay una escena antecesora para este catálogo 'italiano' en la obra de Tirso cuando el protagonista al principio de la segunda jornada comenta con su amigo de la Mota a todas las mujeres que ya han conquistado (TM II:166-204). En la ópera de Mozart, esta enumeración llega a otras dimensiones cuando el "Sexualbuchhalter" (Müller-Kampel 1999:11) Leporello empieza a calcular más de dos mil mujeres (SB:34). No se puede olvidar que la fama y el elogio de la ópera siempre se limitaban a su composición musical (Müller-Kampel 1999:14). Mozart y Da Ponte querían el éxito, no querían ennoblecer o mejorar el contenido literario- o estéticamente (Müller-Kampel 1999:14), aunque es la obra donjuanesca mundialmente más conocida de todas.

### La descoloración del protagonista

En las versiones francesas, Don Juan sobre todo se caracteriza como libertino y ateo, las obras españolas de los siglos siguientes acentúan la conversión del protagonista y así su posible salvación, mientras que las elaboraciones italianas pierden la dimensión espiritual de la comedia (B:259). Don Giovanni ya no es el seductor de antes: a algunas mujeres todavía las consigue impresionar con sus palabras, pero muchas veces tiene que utilizar la agresión física para obtener lo que quiere (Sommer 2008:69). La calidad, la edad y la descendencia de las mujeres que conquista ya no le importa. En un momento quiere a una, en el siguiente instante ya enfoca a otra (Sommer 2008:70). Su sexualidad es el tema dominante, huye de una conquista a la próxima, el cazador se transforma en el cazado (Sommer 2008:71). Sus métodos de conquista en la obra de Tirso de Molina eran el disfraz y la promesa matrimonial; ahora usa la segunda opción, pero también la estrategia del secuestro.

La confrontación con el convidado de piedra ya no existe en la obra de Da Ponte. Se priva del antagonista a Don Juan y así se deshace una pareja que es una constante en toda la evolución del mito donjuanesco. En otra obra italiana, la de Goldoni, incluso falta su indispensable criado. Por consiguiente, "la fábula pierde sus misteriosas y enigmáticas perspectivas y al mismo tiempo su densidad moral y religiosa" (Cattaneo 1996:327). El protagonista, "encerrado en la dimensión del seductor inconstante e imparables" (Cattaneo 1996:327), sigue siendo una figura descolorida. Se dice que Mozart le ha dado los últimos rasgos a Don Juan, todas las interpretaciones que siguen se han inspirado en este ídolo (Jouve 1968:141). Actualmente su significado sinónimo de seductor se acepta en todas partes (Guilbert 2008:84).

### Don Giovanni, un héroe italiano? La nacionalidad del protagonista

El personaje del Don Juan en la literatura casi siempre es español (Losada 2003:197). Victor Said Armesto incluso opina que "Don Juan Tenorio arraiga en lo más hondo e ingénito de la raza española" (SA 1968:195). Mientras los italianos lo habían sido en el Renacimiento y los franceses lo serían en el Siglo de las Luces, los españoles eran los "maîtres incomparables du discours galant" (Losada 2003:199) en la época del Don Juan, es decir, en los siglos XVI y XVII. Así Don Juan se veía como espejo, como expresión y encarnación del carácter español (B:262). En la ópera de Mozart cambia el nombre a la versión italiana, pero el personaje permanece español.

## 2.5 Zorrilla: Don Juan Tenorio 1844

### El satanismo de Don Juan

El carácter diabólico del protagonista tiene un papel muy importante en la obra de Zorrilla y se comenta por todas partes. El propio Don Juan confiesa todas las cosas malas que ha hecho e incluso se enorgullece de ellas: *Por donde quiera que fui,/ la razón atropellé,/ la virtud escarnecí,/ a la justicia burlé,/ y a las mujeres vendí./ Yo a las cabañas bajé,/ y a los palacios subí,/ yo los claustros escalé,/ y en todas partes dejé/ memoria amarga de mí.* (Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, vv. 501-505). Por este motivo los demás le llaman hijo de Satanás (v. 783) o *hombre infernal* (vv. 1039ss.) o por lo menos suponen que el protagonista tiene *algún diablo familiar* (v. 907). Ya en la obra de Tirso de Molina se encuentra este motivo de la comparación con el diablo; Don Pedro dice: *pienso que el Demonio/ en él tomó forma humana.* (TM II:300), y más tarde su propio criado Catalinón dice: *¡Desdichado tú, que has dado [Aminta]/ en manos de Lucifer!* (TM II:728). El escultor zorrillano resume la reputación que Don Juan dejó [11] y termina con las palabras: *Un Lucifer/ dicen que era el caballero/ don Juan Tenorio* (vv. 2766ss). Este satanismo así intentado y tratado por Zorrilla tiene entonces sus antecedentes literarios en *El Burlador* original y en otras obras donjuanescas. En ambos dramas se justifica desde una específica intención didáctico-moral: hacer triunfar la justicia divina en Tirso, y la infinita misericordia de Dios en Zorrilla (Zorrilla 1986:54).

## La reduplicación del protagonista

En la obra de Zorrilla se puede hablar de dos Don Juanes. Su amigo Luis en sus mentiras, trucos y engaños emplea las mismas armas que el propio Don Juan. En las escenas 14 y 15 del acto primero se hacen arrestar uno al otro al mismo tiempo, son como gemelos. Los dos son rivales, los dos quieren ganar lo que han apostado y los dos presentan una lista, un catálogo de mujeres y engaños. Por los caracteres parecidos de los dos personajes se puede hablar de una reduplicación del protagonista (Rauhut 1990:184). Por otro lado hay otra persona que es la verdadera protagonista de la obra zorrillana. Quien importa y vale más en el drama ya no es Don Juan, sino una mujer. El propio Zorrilla confiesa: “Quien no tiene carácter, quien tiene defectos enormes, quien mancha mi obra es Don Juan; quien la sostiene, quien la aquilata, la ilumina y le da relieve es Doña Inés” (Zorrilla 2001:154).

## Un héroe civilizado y convertido

Zorrilla inventó a un Don Juan totalmente diferente [12], él mismo dijo que “[s]e oblig[ó] a escribir en veinte días un Don Juan de [su] confección” (Ortega y Gasset 1970:144), y lo nombra “drama romántico” (Zorrilla 1986:28) que implica todas las consecuencias de su época literaria: el Don Juan zorrillesco es “más humano, más completo y más satisfactorio”, como dice Maeztu (1963:74). El Don Juan de Tirso es exclusivamente un burlador, él de Zorrilla es también un hombre, ya no es un mito como su antecedente. Es un Don Juan “vencido y enamorado, humillado y de rodillas, dispuesto a someterse a las leyes sociales y a vivir vida normal dentro de los lazos del matrimonio” (Zorrilla 1986:48). Mientras que el burlador de Tirso se descalifica por su “impertinencia final”, el de Zorrilla se califica por la misericordia y por “el poder educador y redentor del amor” (Zorrilla 1986:48). Don Juan dice en sus propias palabras sobre Inés, describiendo el cambio de su forma de ser: *Lo que justicias ni obispos/ no pudieron de mí hacer/ con cárceles y sermones,/ lo pudo su candidez./ Su amor me torna en otro hombre,/ regenerando mi ser,/ y ella puede hacer un ángel/ de quien un demonio fue.* (vv. 2504-1511). Es un hombre finalmente civilizado que se adapta a las reglas divinas y a las normas de la sociedad. Obedece a otra persona, niega a sí mismo y desiste de su propia voluntad: *Yo seré esclavo de tu hija,/ en tu casa viviré,/ tú gobernarás mi hacienda,/ diciéndome esto ha de ser* (vv. 2516-2519).

## Su salvación por amor y fe

La primera vez conocida que Don Juan se salva por el amor de una mujer es en *Le souper chez le Commandeur*, de Blaze de Bury, del año 1834. En la obra de Zamora encontramos a “un frívolo burlador de honras desde el principio hasta el último instante en que se arrepiente” (Zorrilla 1986:44), pero el héroe de Zorrilla sufre un cambio de amor puro, lo que hace posible su redención. Zorrilla ve en este cambio, hecho por él, su misión:

*Yo corregí a Molière, a Tirso y a Byron, hallando el amor puro en el corazón de Don Juan haciendo la apoteosis ese amor a Doña Inés: yo más cristiano que mis predecesores saqué a la escena por primera vez el amor tal como lo instituyó Jesucristo. Los demás poetas son paganos: su Don Juan es pagano: su[s] (sic!) mujeres no son más que prostitutas: las pasiones de Don Juan no son más que vicios.* (Zorrilla 2001:420)

Su intención se demuestra aquí claramente: es un proyecto religioso, se ve como un discípulo de la fe, así que al final del drama, Don Juan confiesa su propia fe en Dios: *yo, Santo Dios, creo en Ti:/ si es mi maldad inaudita,/ tu piedad es infinita.../ ¡Señor, ten piedad de mí!* (vv. 3766-3769). Mientras que el Don Juan de Tirso no tiene tiempo de arrepentirse, Zorrilla proclama otra idea religiosa: *Para enmiendas nunca es tarde* (Stauder 2004:306). Don Juan del drama de salvación termina su vida como una persona cristiana (B:251s.). El hecho de que se trate de un personaje que en el fondo de su corazón busca el amor le hace popular. Se trata de una sentimentalización del burlador y de una idealización de las figuras femeninas (Müller-Kampel 1999:15), sobre todo de Doña Inés, que salva a Don Juan por su amor. Es un “Anti-Tirso” (Rauhut 1990:187), ya construido por Zamora, para quien aumenta y cambia la importancia del plazo y del arrepentimiento.

## 3. Conclusión

El personaje del Don Juan ha cambiado radicalmente durante los siglos. Un hombre burlador que no piensa en lo que hace y que en realidad no sabe lo que significa el amor se convierte poco a poco en un personaje que se enamora, a quien no importa burlar pero que solamente busca las relaciones sexuales, uno que escribe catálogos y apuesta con su amigo, un personaje que se arrepiente y se convierte en un ser cristiano y creyente. El Don Juan tirsiano era un personaje fijado en el futuro (CI:464), no hacía listas ni catálogos, hablaba de sus conquistas antes de realizarlas, no después. Más tarde ya no es el burlador de Tirso, que era “un séducteur sans scrupules se faisant un jeu de conquérir et d’abandonner les femmes sans jamais les aimer” (Guilbert

2008:84). Ya no queda nada del “caractère hispanique du plus grand séducteur de toute la terre” (Losada 2003:197) que encarnaba al punto más alto los vicios de su tiempo y de su nación (Losada 2003:201).

Mientras el destino del burlador tirsiano era *burlar una mujer/ y dejalla sin honor* (TM I:1872), el motivo barroco del honor en versiones más nuevas ya no importa tanto. Los problemas de Don Juan cambian con el tiempo. Es “como un individuo en constante formación y crecimiento, pero jamás adulto y concluido”, como dice Kierkegaard (Zorrilla 1986:30). No el motivo poético de la seducción, sino sobre todo “das peinlich-tragische Motiv der Schuld und Strafe” (Rank 1999:172) se encuentra en el medio del interés de muchas versiones. El número de los Don Juanes ha aumentado bastante en los últimos siglos, ‘hay muchos, hay demasiados Don Juanes’ (Weinstein 1976:178), pero Constantinescu opina que solo hay dos tipos: el reflejado y el no-reflejado (CI:461), aunque incluso ya hay transformaciones como Don Giovanna en *Tenorio feminista* de Antonio Paso o el Don Juan viejo de Henri Bataille (SB:29). Las elaboraciones del siglo XX finalmente desmontan el mito original del seductor y burlador (SB:29). Don Juan ha cambiado y está desenvolviéndose. Pero “est-ce [...] que le ‘donjuanisme’ a vécu?” (Guilbert 2008:84) La respuesta es no. Y, como demuestran obras como *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido* de José Saramago de 2005 o *d.juan@simetrico.es* (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI) de Jesús Campos García del año 2008: todavía está cambiando.

## Notas:

- [1] Un breve relato sobre el desenvolvimiento de la leyenda se encuentra en el libro de Brouwer, Simone (1894): *Don Giovanni nella poesia e nell’arte musicale*. Ed. Regia Università, Nápoles.
- [2] Véase <http://www.donjuanarchiv.at/>, consultada el 25 de Marzo de 2010.
- [3] “In primo luogo [...] è dubbio e dubbio assai che Tirso e non altri sia il vor autore del Burlador” (Schröder 1912:30).
- [4] “Don Juan is presented in this play as someone who is governed almost entirely by the id, with little ego awareness [...] and absolutely no hint of a superego” (Parr 2004:133). “I take the id to be a function on the unconscious” (ibídem pág. 133).
- [5] “Molinas Don-Juan-Figur ist vor allem durch Verführung, Betrug und Spott charakterisiert. Dabei werden ihm auch Attribute wie hemmungslos, mutig, frech, schlau, geistesgegenwärtig oder schlagfertig beige stellt” (Hammer 1994:43).
- [6] Isabela: *¡Ay, perdido honor!* (TM I:27); Ana: *¿(...) homicida de mi honor?* (TM II:519).
- [7] Catalinón: *Los que fingís y engañáis/ las mujeres de esa suerte/ lo pagaréis con la muerte./ Don Juan: ¡Qué largo me lo fiáis!* (TM I:902ss.).
- [8] Don Juan: *Duquesa, de nuevo os juro/ de cumplir el dulce sí.* (TM I:3s.)  
Don Juan: *y te prometo de ser/ tu esposo* (TM I:928)  
Don Juan: *Juro a esta mano, señora,/ infierno de nieve fría,/ de cumplirte la palabra. [...] Si acaso/ la palabra y la fé mía/ te faltaré, ruego a Dios/ que a traición y alevosía/ me dé muerte un hombre...* ([Ap.] Muerto: que, vivo, ¡Dios no permita!) (TM III:273ss.)
- [9] Cf. Luis de Molina (1588): *Liberi arbitrii concordia cum gratiae donis, divina praescientia, providentia, praedestinatione et reprobatione*.
- [10] *In Italia seicento e quaranta,/ in Lamagna duecento e trentuna,/ cento in Francia, in Turchia novantuna,/ ma in Ispagna son giá mille e tre;* cf. Gnüg: 2004:11, nota al pie de pág. 1.
- [11] *Tuvo un hijo este don Diego/ peor mil veces que el fuego,/ un aborto del abismo./ Un mozo sangriento y cruel,/ que con tierra y cielo en guerra,/ dicen que nada en la tierra/ fue respetado por él.* (vv. 2709-2715)
- [12] Unos dicen que “[e]l Don Juan de Zorrilla no pretendió nunca ser una nueva interpretación del tema donjuanesco, sino todo lo contrario: un retorno a la imagen más tradicional y tópica de la leyenda” (Ortega y Gasset 1970:250).

## Abreviaturas

- TM Tirso de Molina (1998): *Comedias I. El Vergonzoso en Palacio y El Burlador de Sevilla* (Clásicos Castellanos), Ed. España-Calpe, Madrid.
- B Briesemeister, Dietrich (1988): “José Zorrilla. Don Juan Tenorio”, en *Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Ed. Schwann Bagel, Düsseldorf.
- CI Constantinescu-Iasi, Ioan: “El Burlador auf der Bühne. Zur literarischen und szenischen Interpretation der Don-Juan-Figur”, en *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1997, no. 21.
- HA Hernández Arias, J. Rafael (2008): *Sobre la Identidad Europea. Los mitos literarios de Don Quijote, Fausto, Don Juan y Zaratustra*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid.
- SA Said Armesto, Victor (1968): *La Leyenda de Don Juan. Orígenes Poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid.
- SB Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: “Der ‚Don-Juan‘-Stoff in der europäischen Literatur”, en *Lenau-Forum*, 1994, no. 20.

## Bibliografía

- Brouwer, Simone (1894): *Don Giovanni nella poesia e nell'arte musicale*. Ed. Regia Università, Nápoles.
- Baruch, Martine: “Du ‚burlador de sevilla‘ à ‚dom juan‘”, en *Les langues modernes*, 2005, n. 99, págs. 16-22.
- Briesemeister, Dietrich (1988): “José Zorrilla. Don Juan Tenorio”, en *Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Ed. Schwann Bagel, Düsseldorf, págs. 250-263.
- Cattaneo, Mariateresa (1996): “El Don Juan dieciochesco de Carlo Goldoni”, en *Spanische Literatur. Literatur Europas*. Ed. Max Niemeyer, Tübingen, págs. 324-331.
- Constantinescu-Iasi, Ioan: “El Burlador auf der Bühne. Zur literarischen und szenischen Interpretation der Don-Juan-Figur”, en *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1997, no. 21, págs. 459-471.
- Gnüg, Hiltrud (2004): “Das Debüt Don Juans auf dem Theater und die dandystische Inszenierung Don Juans im 19. Jahrhundert”, en *Don Juan. Don Giovanni. Don Zuan, Europäische Deutungen einer theatralen Figur* (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater Band 30). Ed. Francke Verlag, Tübingen/Basilea, págs. 11-28.
- Guilbert, Cécile: “Don Juan”, en *Le Magazine Littéraire*, 2008, No. 477, pág. 84.
- Hammer, Jean-Pierre: “Lenaus ‚Don Juan‘. Beichte und Testament”, en *Lenau-Forum*, 1994, no. 20, págs. 15-28.
- Hernández Arias, J. Rafael (2008): *Sobre la Identidad Europea. Los mitos literarios de Don Quijote, Fausto, Don Juan y Zaratustra*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Jouve, Pierre Jean (1968): *Mozarts Don Giovanni*. Ed. Residenzverlag, Salzburgo y Vienna.
- Losada, José Manuel: “Sur le caractère hispanique de Don Juan”, en *Revue de littérature comparée*, 2003, no. 306, págs. 197-208.

- de Maeztu, Ramiro (1963): *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*. Ed. Austral, Madrid.
- Molière (1985): *Dom Juan ou le festin de pierre*. Ed. Libr. Générale Française, Paris.
- Mozart, Wolfgang Amadeus/Da Ponte, Lorenzo (1859): *Don Giovanni*. Ed. Oliver Ditson & Co., Boston.
- Müller-Kampel, Beatrix (1999): “Don Juan”, en *Mythos Don Juan. Zur Entwicklung eines männlichen Konzepts*. Ed. Reclam, Leipzig, págs. 11-22.
- Ortega y Gasset, José (1970): “La estrangulación de Don Juan”, en *Obras Completas V*. Ed. Revista de Occidente, Madrid.
- Parr, James A. (2004): *Don Quixote, Don Juan, and Related Subjects. Form and Tradition in Spanish Literature, 1330-1630*. Ed. Susquehanna University Press, Susquehanna.
- Rank, Otto (1999): “Die Don Juan-Gestalt”, en *Mythos Don Juan. Zur Entwicklung eines männlichen Konzepts*. Ed. Reclam, Leipzig, págs. 172-177.
- Rauhut, Franz (1990): *1003 Variationen des Don-Juan-Stoffes von 1630 bis 1934*. Ed. Wisslit-Verlag, Konstanz.
- Rousset, J. (1976): “Don Juan und die Metamorphosen einer Struktur”, en *Don Juan. Darstellung und Deutung* (Wege der Forschung CCLXXXII), Ed. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Said Armesto, Victor (1968): *La Leyenda de Don Juan. Orígenes Poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: “Der ‚Don-Juan‘-Stoff in der europäischen Literatur”, en *Lenau-Forum*, 1994, no. 20, págs. 29-38.
- Schröder, Theodor: “Die dramatischen Bearbeitungen der Don-Juan-Sage in Spanien, Italien und Frankreich bis auf Molière einschliesslich”, en *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie*, 1912, no. 36.
- Singer, Armand E. (1965): *The Don Juan Theme, Versions and Criticism: A Bibliography*, Ed. West Virginia University Press, Morgantown.
- Sommer, Daniela (2008): *Der Mythos Don Juan in Oper und Theater des 17. bis 20. Jahrhunderts*, Ed. Tectum Verlag, Marburg.
- Stauder, Thomas: “Der Juan im spanischen Theater des 20. Jahrhunderts”, en *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 2004, no. 45, págs. 305-325.
- Tirso de Molina (1998): *Comedias I. El Vergonzoso en Palacio y El Burlador de Sevilla* (Clásicos Castellanos), Ed. España-Calpe, Madrid.
- Weinstein, Leo (1976): “Die beiden Don-Juan-Typen”, en *Don Juan. Darstellung und Deutung* (Wege der Forschung 182). Ed. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, págs. 178-187.
- Zamora, Antoniode (2001): *No hay deuda que nos e pague y convidado de Piedra*. Ed. Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid.
- Zorrilla, José (1986): *Don Juan Tenorio* (Letras Hispánicas), Cátedra, Madrid.
- Zorrilla, José (2001): *Recuerdos del Tiempo Viejo*. Editorial Debate, Madrid.
- <http://www.donjuanarchiv.at/> (25 de marzo de 2010).

© *Andreas Flurschütz da Cruz* 2010

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

