

---

---

# DON JUAN TENORIO FRENTE A DUMAS

Ricardo de la Fuente Ballesteros  
Universidad de Valladolid

Siempre que se habla de las fuentes del *Tenorio* se cita la obra de Alexandre Dumas *Juan de Marana ou la chute d'un ange* (1836)<sup>1</sup>, aunque no siempre se reconoce suficientemente el débito de la obra del vallisoletano con el texto del francés, como sucede cuando el mesurado Narciso Alonso Cortés se ocupa del asunto: "Yo creo que, en efecto, Zorrilla se animó a escribir el Don Juan en vista de la obra de Zamora: pero que al llevar a cabo su tarea tuvo presentes en la memoria a lo menos, les *Âmes du Purgatoire* de Mérimée, le *Souper chez le Commandeur* de Blaze de Bury, y el *Don Juan de Marana*, de Dumas. No tomó inhábilmente de cada uno detalles o episodios concretos, sino que fundió genialmente en su fantasía elementos de aquéllos, mejorándolos todos"<sup>2</sup>. Y más adelante se demora en los elementos que se apropia Zorrilla de cada una de estas obras, afirmando que de Dumas tomó "dos o tres pormenores sueltos", de los que da cuenta en una nota: los ovilletes del diálogo entre Lucía y Don Juan (II, 11), la escena de la taberna (I, 13), también las ideas de hacer hablar a la estatua de doña Inés y el reloj que anuncia el fin de la vida de Don Juan<sup>3</sup>.

Es evidente que ambas obras son muy diferentes, entre otras razones porque Dumas selecciona la vertiente del mito relativa a Juan de Mañara<sup>4</sup>, lo que le lleva a mostrar a Don Juan convertido en un trapista, en un intento de arrepentirse y cambiar de vida. Tal vez de aquí saliese o se reafirmase la idea del arrepentimiento y salvación del Don Juan de Zorrilla y no necesariamente de la obra de Blaze de Bury<sup>5</sup> o de Zamora -que presenta un final ambiguo y que ha llevado a una discusión crítica en torno a si Don Juan se arrepiente o no<sup>6</sup>-.

Algunos estudiosos que se han ocupado de la deuda de *Don Juan Tenorio* con la obra de Dumas<sup>7</sup> han repetido un error grave, cual es no tener en cuenta la existencia de dos versiones diferentes de la obra del francés, como es el caso de Thompson<sup>8</sup>, que llevan a una serie de pequeños cam-



bios en la redacción y, lo más importante, a una modificación significativa del final, pues de la condenación final de la versión primera, llegamos a la salvación en la versión de 1863 -que conocemos por edición de 1864-. En la traducción española<sup>9</sup> -seguimos la de García Gutiérrez- que reproduce la edición correspondiente a la representación del drama en París, en el Teatro de la Puerta de San Martín, el 30 de abril de 1836<sup>10</sup>, Marta le informa que se ha vestido para la tumba y le solicita el arrepentimiento, a lo que Don Juan contesta:

“Mi arrepentimiento! Yo le ofrecí a Dios y no ha querido aceptarlo. Yo arrepentirme! Y de qué?”<sup>11</sup>.

También Marta le advierte que sólo le restan unos instante de vida y que debe arrepentirse. Lo que reiterará hasta su último instante, presentándose como única mujer que ruega por él en la tierra:

“Don Juan, en nombre de aquella morada celestial, donde dentro de mil años podemos volver a vernos; en nombre de tu padre, que es el único hombre que implora a Dios por ti en el cielo, y en mi nombre, que soy la única mujer que ruega por ti en la tierra, arrepíentete” (69).

Y al morir “Señor, ten piedad de él” (69)

Finalmente Sandoval le mata, y la apoteosis queda como sigue:

“ÁNGEL MALO, *por la izquierda*. Venganza!  
ÁNGEL BUENO, *por la derecha*. Misericordia!  
ÁNGEL DEL JUICIO, *bajando del cielo*. Justicia!” (69).

En la edición definitiva de la obra de Dumas el final del drama es:

“MARTHE. Don Juan, une larme de repentir qui tombe des yeux du coupable suffit a éteindre un lac de feu... Repens-toi, don Juan, repens-toi!  
DÓN JUAN  
Marthe!...  
MARTHE. Don Juan, je suis l'ange du pardon, parce que je suis l'ange de l'amour... Je viens de la part du Seigneur... Repens-toi! Repens-toi!

DON JUAN. Ils est trop tard! Minuit va a soner...  
MARTHE (*arretânt l'aiguille*). Les autres ont avancé l'aiguille pour te perdre: je l'arrête pour te sauver. Il te reste une seconde... Repens-toi, don Juan, repens-toi!  
DON JUAN. Ange d'amour, ange de la miséricorde, tu triomphes!... Pardonnez-moi, mon Dieu! Je me repens!...  
(*Il se relève dans un dernier effort, et va tomber aux pieds de Marthe*)  
MARTHE. Seigneur, Seigneur, vous l'avez entendu!  
(*On entend le chant des Anges. Le fond s'oeuvre et montre toutes les splendeurs du ciel.*)  
DON JUAN. Mes yeux se ferment... Je meurs!...  
MARTHE. Tu n'es qu'ébloui, don Juan: tes yeux vont se rouvrir pour l'éternité!"<sup>12</sup>.

Un cambio de esta índole ya llevó a Leslie<sup>13</sup> a equilibrar la balanza entre lo que Dumas pudo dar a Zorrilla y lo que éste entregó al escritor francés, pues lo que parece evidente es que Dumas conoció la obra del vallisoletano durante su viaje a España en 1846<sup>14</sup> -el motivo del viaje es más o menos oficial, pues se trataba de asistir al matrimonio de Monseigneur de Monstpensier y visitar Argelia<sup>15</sup>-, donde se relacionó con personajes del mundo teatral: como el Marqués de Molins, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Carlos de la Torre y Romea. Es plausible pensar que ese final del drama es inequívoco en cuanto a su deuda con la obra de Zorrilla<sup>16</sup>.

En todo caso, tampoco se puede minimizar la impronta de *Marana* en *Don Juan Tenorio*<sup>17</sup>, que no fue ni tan poco como Alonso Cortés señala, ni tanto como Thompson afirma, pues llega a asegurar que la mayor parte del primer acto es meramente una elaboración de los cuatro cuadros del acto III de la obra de Dumas<sup>18</sup>. De todas formas, también Thompson<sup>19</sup> valora positivamente la reelaboración del mito por parte de Zorrilla, en la que encuentra con frecuencia elementos más artísticos que en su modelo.

Pero si nos centramos, cual es mi objetivo, en los elementos comunes que encontramos entre la edición de 1836 y el *Tenorio*, podremos afirmar que no se trata de un influjo difuso<sup>20</sup>, aunque mucho pueda pertenecer también a la *episteme* de la época, sino que Zorrilla tuvo que leer la versión de su amigo y colaborador Antonio García Gutiérrez y que no deja de ser posible que asistiera al estreno de la obra en Madrid, pues los elementos intertextuales son

muchos, a la vez que gozan ambas obras de esa teatralidad<sup>21</sup> inherente al teatro aurisecular y a la tradición del mito.

*Don Juan de Marana* se abre, después de que el Ángel malo y el Ángel bueno<sup>22</sup> nos pongan en antecedentes sobre la familia Marana, con una fiesta en casa de Don Juan, en la que están presentes varias cortesanas, mientras agoniza el padre del Burlador en el aposento contiguo. Ya desde las primeras intervenciones sabemos que Don Juan es un impío (6) (“eres un impío capaz de marchitar el alma de una santa”), jugador (8), “seductor con falsa palabra de esposo” (9), etc.<sup>23</sup>. En esta obra Don Juan tiene un hermanastro, Don José, que se convertirá en su antagonista, pues puede que sea reconocido por su padre en el lecho de muerte y le robe parte de la herencia e incluso el título. Logrará, después de matar al confesor Don Rafael, que su padre no firme el papel donde se reconoce como hijo a Don José y así quedará él como único heredero. Los ángeles desarrollan su papel en la penúltima escena del primer acto: uno incitándole a hacer penitencia y arrepentirse, y el otro a ir en busca de la prometida de su hermano, Teresa, que ha quedado esperándole en el castillo de Villa Mayor. Ella es presentada como “ingenua” y “candorosa” (14), lo mismo que será Doña Inés, pero también es un lugar común en el retrato femenino de la época que puede remitir a Margarita del *Fausto* de Goethe<sup>24</sup>.

Ya en Villa Mayor, Don Juan (II, 2) habla con la camarera de Teresa -Paquita-, de forma semejante al diálogo entre Buttareli y Ciutti, a la vez de que se nos informa también de la juventud de la dama, a la vez que nos recuerda la escena entre Lucía y Don Juan<sup>25</sup> y que remite a uno de los aspectos fundamentales de la teatralidad de la obra zorriillesca, cual es el uso de la esticomitia:

“PACA. Noble?

JUAN. Como una mina de oro.

PACA. Y dadivoso?...

JUAN. Como un rey.

PACA. Queréis que os crea por vuestra palabra?

JUAN. No, sino por mis obras (*Dándole una bolsa*)

PACA. Desde luego quedo satisfecha.

JUAN. Hablemos ahora de tu señorita.

PACA. Ella tiene...

JUAN. Diez y siete años; ya lo sé.

PACA. Se llama...

JUAN. Teresa; también lo sé.

PACA. Va a casarse...

JUAN. Con don José.... También lo sabía.

PACA. A quien ella...

JUAN. No ama.

PACA. A quien ella ama.

JUAN. O más bien... (*Echándola al cuello su cadena de oro*)

PACA. Cree amar.

JUAN. Cuáles son sus principales defectos?

PACA. Yo no la conozco ninguno.

JUAN. Precisamente debe tenerlos. (*Poniéndola una sortija en el dedo*).

PACA. No tiene más sino que es un poco curiosa, un poco coqueta y otro poco vana.

JUAN. Ya tengo dos puntos de ataque más que la serpiente: Eva no era más que curiosa.

PACA. Y no tenía camarera.

JUAN. Esa es otra ventaja más. Adiós, Paquita.

PACA. Os marcháis?

JUAN. Ya sé todo lo que deseaba.

PACA. Volveréis?

JUAN. Tal vez.

PACA. Hasta la vista" (19-20)<sup>26</sup>

9

Paca se desdobra en la obra de Zorrilla en dos personajes: Lucía y Brígida, pues va a ayudar en sus propósitos a Don Juan, influyendo en Teresa, como vemos en la escena tercera, cuando aquél deja un regalo para Teresa, que ella no quiere aceptar para que lo abra y se pruebe las joyas<sup>27</sup> que contiene, al igual que sucede con el libro que Brígida da a Doña Inés y que contiene la carta por medio de la cual se inicia su seducción<sup>28</sup>. El Ángel malo es también un ayudante de Don Juan y tal vez origen de ese "ángel familiar" que dice Don Luis que tiene Tenorio<sup>29</sup>.

Los regalos de Don Juan tienen su efecto y Teresa ahora duda en recharzarlos: "Yo no me conozco: yo no había tenido nunca semejantes pensamientos... sin duda son de fuego estas joyas que me abrasan... este collar oprime mi cuello... se me arde la frente, y hasta el aire que respiro me ahoga, me quema... (*Desvanecida*) Don Juan! Don Juan!" (23)<sup>30</sup>. Después de pronunciar su nombre éste entra en escena, como cuando lo hace nuestro Tenorio en la celda de Doña Inés.

Toda la escena siguiente tiene también reminiscencias en la obra de Zorrilla, tanto en el acto III -"esto no es más

que un sueño" (24)-, como en la escena del sofá del acto IV -aquí "vuestras palabras resuenan en mi corazón", "Dios mío! (*Cayendo de rodillas*), tened piedad de mí! Enviad en mi socorro alguno de vuestros ángeles, si no yo conozco que no podré resistir. Ah!" (24)-<sup>31</sup> y Teresa también casi se desmaya en brazos de Don Juan. Si bien aquí aparece Don José en este momento.

Otros intertextos son más genéricos, como el que menudeen las referencias al carácter diabólico, como cuando comenta Paca: "Si ese hombre no es el diablo, es por lo menos la criatura humana que más se le parece" (26)<sup>32</sup>, que Teresa sea comparada a una "pobre flor" (26)<sup>33</sup>; o lo que sí podría ser más trascendente, en paralelo al *Tenorio*, cuando le dice Don Juan a su hermano: "Te has olvidado convidarme a tu boda" (27), y que podría ser el origen de la invitación que hace Don Luis a su enlace con Doña Ana de Pantoja<sup>34</sup>. También al igual que hace prisionero Tenorio a Mejía en el acto II de la primera parte, en este caso la estrategia es llevarle a una celda como su criado que es, despojándole de la espada y de las ropas de su rango, y quedando libre su camino para la posesión de Teresa.

10

Como decíamos antes, las diferencias son evidentes entre ambas obras, como se puede ver por la actividad de los ángeles, fundamentales en el juego teatral, interviniendo para mover la conciencia de Don Juan o Teresa hacia un lado u otro, ofreciéndose el Ángel malo a ayudar a Don José a vengarse de Don Juan, o en el intermedio anterior al acto IV vemos dialogar al Ángel bueno con la Virgen y solicitar de ella convertirse en mujer para volver a la tierra y así poder ayudar a la salvación de Don Juan; lo que podría ser considerado como una posible anticipación de la función mediadora de Doña Inés.

Las primeras escenas del acto III (35 y ss.) remiten a las escenas de la taberna tenoriesca, cuando Don Juan y Don Luis llegan al dar las ocho de la tarde a la Hostería del Laurel. En este caso los personajes son Don Juan y Don Saldoval de Ojedo, con los sustitutos de Centellas y Avellaneda: Enrique, Fadrique y Pedro. También uno de los presentes recuerda en este caso a Marana que: "Os prevengo que esa silla está ocupada" (37)<sup>35</sup>. También aquí aparecerán sus listas y todo el juego de identidades propio del *Don Juan Tenorio* -I, 12 de la primera parte-. Igualmente el amor de Marana "ha recorrido toda la escala social" (39)<sup>36</sup>. Y tam-

bién se le recuerda que le falta una “religiosa” (39)<sup>37</sup> para completar la lista. Y, semejante a Don Luis, Sandoval se juega la “querida” (40), que en este caso se llama Doña Inés de Almeida (40).

Todo esto remite al juego escénico tan importante en la obra del vallisoletano<sup>38</sup> y que han hecho de ella la única de nuestro romanticismo que todavía se representa, que permanece viva en nuestra memoria y en nuestros escenarios. De nuevo, la esticomitía, uno de los elementos claves de la teatralidad zorrillesca, asoma en el texto traducido de Dumas y remite a la presentación que Ciutti y Buttarelli hacen de Tenorio en las primeras escenas de la obra, sin olvidar el juego de las identidades, la anagnórisis –más importante en el texto de Zorrilla que en el de Dumas, pues se trata de una característica constructiva de toda la obra–:

“JUAN. Por mi honor os lo juro.  
INÉS. Dios mío! Dios mío!  
JUAN. Y ahora le aborrecéis, señora?  
INÉS. No, le desprecio.  
JUAN. Y a mí?  
INÉS. Sois noble?  
JUAN. Como un rey.  
INÉS. Valiente?  
JUAN. Como el Cid.  
INÉS. Y cómo os llamáis?  
JUAN. Don Juan.  
INÉS. Don Juan yo os amo.” (42)<sup>39</sup>.

11

Las intertextualidades siguen, después de la muerte de Sandoval, vencido por Don Juan, y vemos que también Dumas entra en la esencia del mito cuando le hace decir a Don Juan: “la vida es tan corta, que no debemos desperdiciar ni una hora, ni un minuto, ni un segundo. Olvidemos lo pasado y gocemos de lo presente” (43). En el *Tenorio* este aspecto ha sido mucho más cuidado y remite incluso a la brusquedad del Burlador tirsiano: los hechos hablan por él, más que sus palabras. Don Juan es paradigma de la acción, amigo de las palabras para con ellas manipular al oyente, es más amigo de la acción. Por ello cercena el hilo de la narración de Buttarelli, y no quiere perder la “jornada” en charlas con Brígida, porque el tiempo le constriñe frente a sus deberes de conquista. El tiempo, el poco tiempo del que dispone Don Juan pesa en todo el devenir del texto,

porque Don Juan tiene una cita final con la Muerte y antes debe acumular un caudal de muertes y fechorías.

Inés se suicida y le pide que diga “a su hermana Marta, que es una santa religiosa del convento del Rosario, que ruegue por el alma de esta pecadora” (44); tras lo cual en un nuevo intermedio vemos cómo Don José logra su propósito al conseguir la firma del padre muerto en el documento y así puede seguir su camino hacia la venganza.

En el acto IV, con Don Juan ya en el convento en busca de Marta, cuando ambos se encuentran, sus palabras resuenan como las que Don Juan le dice a Doña Inés: “si no ha pensado nunca en el mundo, ni echado de menos sus placeres...” (49) y más adelante la reacción de Marta es semejante a la de Doña Inés:

“MARTA. Oh! Dios mío! Yo experimento unas emociones tan desconocidas, y oigo en mis sueños una palabras vagas que no comprendo!... Yo no he tenido valor para confesar todo esto a nuestro santo director.

JUAN. Por qué teméis? Esas emociones son sin duda las de vuestra edad; es la necesidad de amar y ser amada; son los latidos de un corazón de diez y ocho años lleno de sangre española; es la percepción todavía vaga de esos transportes deliciosos que el amor despertará más tarde en vuestra alma; son los presentimientos de una felicidad futura, que os parecen recuerdos perdidos de una felicidad pasada.

[...]

JUAN. [...] eso es la voz del mundo que os llama [...]

JUAN. Y entre esas ilusiones y esos sueños, no habéis creído ver algunas veces a un gallardo mancebo que se acerca a vos y os dice: “Marta, hermosa mía, yo he soñado contigo desde que empezaron los días de mi juventud... te voy buscando por el mundo y no te encuentro. ¿Por qué te ocultas en la sombra de un claustro, en vez de brillar al sol de nuestras ciudades? Flor preciosa; tú debes crecer en un jardín y no sobre una tumba. Ven, Marta, abre las puertas de tu convento... ellas dan paso al mundo; es decir, a la felicidad, a la vida, al amor.”

[...]

JUAN. Yo os he reconocido! Desde el momento en que os vi dije a mí mismo; esta es la esposa que yo buscaba, la adorada de mi corazón.... Sí, porque yo os había visto en mis sueños como vos me habéis visto en los vuestros.

MARTA. Pues bien, escuchad y que Dios me perdone, yo

no sé si hago mal..., pero es tan extraordinario lo que os voy a decir! Yo no os había visto nunca hasta ahora, estoy segura, y sin embargo me parece haberos ya visto en otro mundo si no en éste. Habéis hablado, y el sonido de vuestra voz me ha hecho estremecer y me ha inundado de una melodía familiar a mi oído. Habéis dicho vuestro nombre, don Juan, yo estoy cierta de que no conocía a ninguno de vuestro nombre, y a pesar de esto me parece haberlo pronunciado alguna vez, no sé dónde, ni cuándo; porque hay un velo entre mi cuerpo y mi alma, porque no parece que en este momento obedezco a un poder sobrehumano que me impulsa hacia vos, que hace renacer en mí antiguos pensamientos, que arranca de lo más profundo de mi corazón palabras que dormían olvidadas. Oh! Perdonadme, Dios mío... tened piedad de mí! Aquí en vuestra santa iglesia iba a decir: *Don Juan, yo os amo* (49-51)"<sup>40</sup>.

Después de que Don Juan afirme que "cuál amor más puro que el vuestro", que puede tener su paralelo en el *Tenorio*<sup>41</sup>, realiza una cita con ella después de la llamada a la oración, le promete ir a Roma para pedir la dispensa al Papa -pues había hecho votos perpetuos- y le da palabra de matrimonio. Marta le dice "Que yo os encuentre, porque si no moriré de pesar" (51), lo cual sucede en el *Tenorio*, pues Don Juan, después de matar al Comendador y a Don Luis, debe huir de Sevilla, adonde no regresa sino después de cinco años, y donde se topará con la noticia de la muerte de Doña Inés. Pero en la siguiente escena -que tiene también aire de familia- aparecen una serie de estatuas en movimiento que piden venganza contra "el matador" -como en la escena primera del tercer acto de la segunda parte del *Tenorio*-. Sólo la intercesión del Conde de Marana ("Yo soy el viejo conde de Marana. Señor, ten piedad de mi hijo") y de la efigie de Doña Inés ("Dios concede a don Juan una hora para arrepentirse") (53), hacen que en ese poco tiempo Don Juan se arrepienta y cuando regrese Marta, en la siguiente escena, Don Juan se ha convertido en "el hermano Juan el trapense" (53), plenamente inserto el texto dentro de la leyenda de los Mañana.

La segunda parte del acto IV se abre con Don Juan preparando su propia tumba y Marta que ha perdido la razón. El Burlador, en imagen típica del malditismo romántico dice: "Dios justo! qué fatal soy para los que me rodean y

aún para mí mismo! todo lo que toco se marchita y se quiebra, y los que no pierden por mi vida, pierden la razón" (56).

Reaparece Don José en la escena 3 y le dice lo mismo que leemos en la obra de Zorrilla: "la tierra es muy estrecha para los dos"<sup>42</sup>, presentando dos espadas a Don Juan para batirse. En esta escena Don José hace el papel del Comendador en relación al Tenorio, es la imagen de la venganza, y también aquí Don Juan se arrodilla ante su hermanastro y le pide perdón, intentado evitar el duelo, hasta que se hace inevitable (57) -en el Tenorio se corresponde con las escenas del acto IV de la primera parte con Don Luis y el Comendador-. También Don Juan acusa a Don José de ser el culpable de la pérdida de su alma (58). Después de matar a Don José concluye "el diablo no quiere que yo sea un ermitaño" (58)<sup>43</sup>.

14

En el acto V reaparece Marta que ha recuperado la razón y ha vuelto al convento, pero sigue enamorada. Cuando dice "Yo daría mil años de mi eternidad por pasar un día más a su lado" (60) y aquí interviene el Ángel malo para aprovechar la ocasión. Firmado el pacto muere, pero revive cuando entra Don Juan, que ha vuelto a su antigua vida; éste reconoce a Marta cuando ella pronuncia su nombre, con un nuevo intertexto con el *Tenorio*: "Mi fortuna no me ha abandonado... yo soy siempre el mismo, afortunado y poderoso. Marta, ahora eres mía, y todo el poder del cielo y del infierno no podrán arrancarte de mis brazos"<sup>44</sup>. Así la roba del convento, junto a su criado Hasan -trasunto de Ciutti, heredero del Catalinón tirsiano, que ha perdido el mensaje moral, quedando minimizado en un simple personaje funcional, pero sin las intervenciones orales de éste que tiene una mayor peso en la representación- que le espera con los caballos listos (62).

También encontramos en la versión francesa que las antiguas víctimas de Don Juan reaparezcan fantasmalmente y con caretas, a fin de que vayan descubriendo su identidad a éste en una especie de baile macabro -también en el *Tenorio* tenemos las "sombras" y "esqueletos" que representan las víctimas del Burlador, pero sin nada del juego escénico de la obra de Dumas; que a pesar de todo remite al sistema de agniciones, tan importante en la obra de Zorrilla, en lo que llamo "un carnaval de embozamien-

tos"<sup>45</sup>-. Aparece un embozado: Don Sandoval de Ojedo que viene a ejercer la justicia divina. Hasta que, como vimos anteriormente, aparezca Marta, solicite el arrepentimiento a Don Juan y éste muera a manos de Sandoval y se condene, según la versión de 1836.

Este recorrido por la obra de Dumas, pues demuestra claramente que Zorrilla conocía la obra del francés, pues es imposible tal cúmulo de "casualidades", pero tampoco se debe dejar de lado el peso del espíritu de la época (*Kunstsgeist*), ni la impronta que las fuentes comunes deja en ambos textos. Igualmente es evidente que el texto de Zorrilla fue conocido por Dumas y ello le llevó al cambio del final en su versión definitiva. E igualmente evidente es la enorme diferencia entre ambos textos que con el paso del tiempo se extrema: el francés, excesivo y pesado<sup>46</sup>, que no habría montaje actual que lo salvase -ya en el estreno la duración de la obra excedía a las seis horas-; mientras que el español, ligero y grácil, al que todavía se le puede augurar una larga vida escénica.

NOTAS

<sup>1</sup> Pieza con la que introduce Dumas en Francia el drama fantástico, según señala René Lelièvre, "Le Don Juan d'Alexandre Dumas", AA. VV., *Missions et démarches de la critique. Mélanges offerts au Professeur J. A. Vrier* (París: Librairie C. Klincksieck, 1973) 537.

<sup>2</sup> Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla. Su vida y sus obras* (Valladolid: Librería Santarén, 1943) 324.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 325. En todo caso, Alonso Cortés yerra en hablar del "reloj", pues en la primera edición de la obra de Dumas no está presente este elemento. Y más bien lo pudo tomar el francés de Zorrilla de cara a la segunda edición de su drama.

<sup>4</sup> Este personaje real (1627-1679) es también utilizado como modelo en el texto de Merimée. Vid. los siguientes estudios sobre Mañara: Juan de Cárdenas, *Breve relación de la muerte, de la vida y virtudes de Miguel de Mañara* (Sevilla: Gómez Imaz y J.M. Valde-negro, 1903) y Joaquín Hazañas y la Rúa, *Génesis y desarrollo de la leyenda de Don Juan Tenorio* (Sevilla: Librería e imprenta de Izquierdo, 1893).

<sup>5</sup> La obra era fácilmente accesible, pues se publicó en *Revue de Deux Mondes* el 1 de junio de 1834.

16

<sup>6</sup> Sobre las conexiones entre la obra de Zamora y la Zorrilla vid. Joseph W. Barlow, "Zorrilla's Indebtedness to Zamora", *Romanic Review*, XVI (1926) 303-318; M. J. García Garrosa, "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* 9-10 (1985) 45-64; y Jesús Pérez Magallón, "Risa costumbrista, carcajada romántica (De Zamora y Zorrilla)", *Scriptura* 15 (1999) 99-121. Este último trabajo pone en duda la salvación

<sup>7</sup> Sobre este tema entre otros vid. James Fitzmaurice-Kelly, *Historia de la literatura española* (Madrid: Victoriano Suárez, 3 ed., 1921) 312; Ernest Merimée, *Précis d'histoire de la Littérature espagnole* (París: Garnier, 1908) cita como fuente directa la obra de Dumas p. 429; Francisco Pi y Margall en *Observaciones sobre el carácter de Don Juan Tenorio en Trabajos Suelos* (Barcelona: Librería Española, 1895) 139-190 dice: "A no conocerlo, creerían difícilmente mis lectores que hubiese ido a calcarlo sobre el de Dumas, no careciendo de originalidad y teniendo en España mejor pauta y guía. Es verdad que ha corregido algunas faltas del que tomó por modelo [...]. Por suyo y exclusivamente suyo tengo lo más capital del drama"; Enrique Piñeyro, *Romanticismo en España* (París: Garnier, s.a.); Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y la literatura castellana* (Madrid: Tip. de la "Rev. de Archivos, bibliotecas y museos", 1915-22) vol. 7, 234; etc.; Américo Castro niega la dependencia del texto de Zorrilla al de Tirso y lo conecta con el de Dumas: "Más que en la leyenda tradicional, se inspira en Alejandro Dumas. No conocía el drama de

Tirso, y en todo caso no lo utiliza.", vid su artículo "Don Juan en la literatura española", en *5 ensayos sobre Don Juan* (Santiago de Chile: Edit. "Cultura", 1937) p. 23; Aniano Peña -vid. su introducción a su edición del *Tenorio* (Madrid: Cátedra, 1979)-y Luis Fernández Cifuentes -José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, (Barcelona: Crítica, 1993)- niegan la influencia de la obra de Dumas; mientras que Claude Cymerman relativiza los influjos en su obra *Análisis de Don Juan Tenorio* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968) pp. 26 y ss.; y yo mismo en mi edición de la obra de Zorrilla (Madrid: Biblioteca Nueva, 2003) señalo ciertos elementos comunes: 32-35. Para la recepción de Dumas en España vid. Allison Peers, "The Vogue of Alexandre Dumas père in Spain, 1830-1842", *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch* (Barcelona: s.e., 1936) 553-578; y Ángela Santa, "Quelques considerations sur la réception d'Alexandre Dumas père en Espagne", *Oeuvres et Critiques* XXI-1 (1996) 43-54.

<sup>8</sup> J. A. Thompson, *Alexandre Dumas Père and Spanish Romantic Drama* (s.l.: Louisiana State University Press, 1938). Lo mismo sucede a N. B. Adams, "A little-known Spanish Adaptation of Dumas *Don Juan de Marana*", *Romanic Review* 20 (1929) 241.

<sup>9</sup> Las dos traducciones que se realizan en esos años son *Don de Juan de Marana y Sor Marta* (Tarragona: Chuliá, 1838) firmada por J.A.LL -posiblemente J. M. Lliví, que tradujo ese mismo año otra obra del autor: *Kean- y Don Juan de Marana, o la caída de un ángel* (Madrid: Yenes, 1839), realizada por García Gutiérrez. De la primera edición da algún dato N. B. Adams, que señala que el traductor hace algunas variaciones de la obra origina -además de la evidente del título, y dice que Zorrilla tuvo que utilizar la versión original de Dumas, vid. "A Little-Known Spanish Adaptation of Dumas *Don Juan de Marana*", *Romanic Review* 20 (1929).

<sup>10</sup> *Don Juan de Marana, ou la Chute d'un ange. Mystère en cinq actes* (París: Marchant, 1936). De la obra en el mismo año se hacen otra edición en París por Hautecoeur Martinet, 1836 y dos en Bruselas, las de E. Laurent y Lelong, demostración de la buena acogida de la obra.

<sup>11</sup> Todas las citas en español las hacemos por esta edición: *Don Juan de Marana, o la caída de un ángel* (Madrid: Yenes, 1839) p. 67. Las citas las modernizamos en puntuación, tildes y ortografía.

<sup>12</sup> En Alexandre Dumas, *Théâtre complet*, V, *Don Juan de Marana. Kean. Piquillo* (París: Michel Lévy Frères, Éditeurs, 1876) 99-100. Este texto reproduce la edición de 1864. La edición actual de Loïc Marcou, en *Trois Don Juan* (París: Éditions Florent-Massot, 1995) sigue la de 1836, a la vez que los cuadros octavo y noveno de la edición de Lévy, para mostrar las variantes más importantes que se dan precisamente por la reescritura de estos dos cuadros finales. El octavo cuadro se corresponde con el sexto de la primera edición -en la primera Dumas designa dos intermedios,

que van a pasar a ser denominados “cuadro tercero” -primer intermedio”- y “cuadro quinto” -“segundo intermedio”-; es decir, que la edición de 1864 hace correlativos los cambios de escenario, lo que no ocurría en la primera. La distribución en actos es la misma. La obra también se publicó con algún cambio en 1841: *Théâtre complet d’Alexandre Dumas*. Nouvelle édition revue et corrigée par l’auteur (París: C. Gosselin, 1841) 3 vols. (1re série. *Henri III et sa cour*. Stockholm, Fontainebleau et Rome. *Napoléon Bonaparte*. Antony. *Charles VII chez ses grands vassaux*. *Le Mari de la veuve* ; 2e série. *Richard Darlington*. *Térèse*. *La Tour de Nesle*. *Angèle*. *Catherine Howard* ; 3e série. *Don Juan de Marana*. *Kean*. *Caligula*. *Paul Jones*. *L’Alchimiste*. *Mademoiselle de Belle-Isle*).

<sup>13</sup> John Kenneth Leslie, “Towards the Vindication of Zorrilla: The Dumas-Zorrilla Question Again”, *Hispanic Review* 13-4 (1945) 288-293.

<sup>14</sup> Vid. A. Dumas, *Impressions de voyage. De Paris à Cadix* (París: Calmann Lévy, 1897-1898) vol I, p. 174, y Leslie, *op.cit.*, p. 292.

<sup>15</sup> Vid. a este respecto Jean Serrailh, “*Le voyage en Espagne d’Alexandre Dumas père*”, *Bulletin Hispanique* 30-4 (1928) 289-327.

<sup>16</sup> Curiosamente la versión de 1863 se anuncia como “drame fantastique” y no como “mystère”, aunque en la edición se mantiene con este último subtítulo. Recordemos que *Don Juan Tenorio* se subtitula “drama religioso fantástico”. En todo caso, en la bibliografía de F. W. Reed, éste se empeña en que el cambio del final se debe a una primera versión de la obra de Dumas -cuyo manuscrito, evidentemente perdido, nada nos puede aclarar del asunto y no queda más remedio que remitirse al texto editado de 1836-, pues encuentra alteraciones en los manuscritos de la obra y particularmente en el fin del drama, vid. *Bibliography of Alexandre Dumas père* (Londres: Neuhuys, 1933). También hay que recordar que la denominación “misterio” puede ser para entroncar el texto con las obras teatrales de la Edad Media, que daban entrada a temas religiosos, según señala Marcou, *op. cit.*, p. 31, lo cual no empece para resaltar el curioso cambio genérico que la obra tiene en su representación de 1863.

<sup>17</sup> Samuel M. Waxman por ejemplo afirma que “I not mean to imply that his play is a servile imitation [de *El Burlador de Sevilla* de Tirso y del *Juan de Marana* de Dumas], -he has woven together the elements of preceding plays in such a way as to make his work seem original”, vid. “The Don Juan Legend in literature”, *Journal of American Folk-Lore* XXI (1908) 198-199. Asimismo Thomas A. Fitz Gerald señala la importancia de la obra de Dumas en la confección del *Tenorio*, “Some Notes on the Sources of Zorrilla’s *Don Juan Tenorio*”, *Hispania* 5-1 (1922) 1-7.

<sup>18</sup> Vid., *op.cit.*, p. 162. Otros errores del hispanista norteamericano es afirmar que Zorrilla tenía que conocer la versión fran-

cesa, pues era diferente de la que había realizado García Gutiérrez que había vuelto a la forma tradicional con el castigo del Burlador, *ídem*, p. 173. De la misma manera habla de cortes en la versión de García Gutiérrez y le acusa de patriotismo: "In reply to Don Pedro's question if he is a stranger in Madrid, Don Juan's *Tanto como un castellano nuevo puede serlo en Madrid*, translates *Autant qu'un vieux castillan peut l'être à Madrid*, inexplicably, unless patriotism led the translator to hesitate to call such a person as Don Juan a vieux castillan". Pero por la misma razón también debería haber cambiado o eliminado una alusión con ésta a Carlos V: "Acuérdate que me llamo don Juan, y que uno de mi nombre, si no de mi familia, descendió vivo al infierno y cenó allí con un comendador a quien había dado muerte después de haber deshonrado a su hija; que yo he tenido siempre envidia de la reputación de ese hombre, como Carlos V de la de Francisco I, [...]", p. 10.

<sup>19</sup> Vid. su obra citada las pp.160-177 para el desarrollo de los intertextos que comprometen ambas obras.

<sup>20</sup> También hay que recordar que otras fuentes implican a la vez a ambos textos, como es el caso de la obra de Auge-Henri Blaze de Bury, *Le Souper chez Commander*, publicada en 1834, o la de Prosper Mérimée, *Les Âmes du Purgatoire*, aparecida en el mismo año. Vid a este respecto, por ejemplo a Lelièvre, *op. cit.*, pp. 540 y ss. Marcou, a su vez señala el *Fausto* de Goethe (1808), *El monje* de Lewis (1795) y *Eloa* de Alfred de Vigny (1824), *op. cit.*, p. 27; y textos que pueden influir para el desenlace de la edición de 1864 a los de Blaze de Bury, Zorrilla, el *Segundo Fausto* de Goethe (1831) y el *Don Juan y Fausto* de Grabbe (1829) -estos dos últimos también propuestos por Pierre Brunel en el prefacio a los *Trois Don Juan*, *op. cit.*, pp. 10-13-. Marcou, más adelante, no puede dejar de señalar las semejanzas en el desenlace entre la obra del vallisoletano y la de Dumas, a la vez que muestra el siguiente intertexto, cuando la Estatua de Doña Inés dice: "Yo mi alma he dado por ti / y Dios te otorga por mí / tu dudosa salvación" (vv. 3787-3889, V, 2); después de lo cual se pregunta sobre la necesidad de volver a las especulaciones críticas sobre si la obra de Zorrilla ha inspirado la segunda versión de Dumas, y concluye: "Nous ne le ferons pas ici. Avant José Zorrilla, un autre écrivain avait de tute façon penser à racheter don Juan: il s'agit de Blaze de Bury (*alias* Henri Werner) qui écrivit, en 1834, une pièce intitulée *Le Souper chez le Commandeur*. Peut-être Dumas avait-il lu cette pièce", p. 193. Lo cual no deja de tener su gracia; es decir, que en todo caso si algún precedente hay no debe ser español, salvo el caso de Tirso, claro está.

<sup>21</sup> Vid. G. Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo* (Madrid: Guadarrama, 2ª ed., 1968) 81-82; Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)* (Madrid: Cátedra, 1983) 329; y mi propia aportación al tema en

José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2003) 62-83.

<sup>22</sup> Los dos ángeles pueden tener su origen en la obra de Scribe y Delavigne *Robert le Diable* (1831), según Max Milner, vid, su *Le Diable dans la littérature française de Cazotte a Baudelaire, 1772-186* (París: J. Corti, 2007).

<sup>23</sup> En el *Tenorio* la Estatua moteja a Don Juan de "hombre impío" (v. 3417). "Si honor y vida se juega, / mi destreza y mi valor / por mi vida y por mi honor / jugarán..." (vv. 844-846, II, 1); Don Gonzalo no quiere jugar con el futuro de su hija (IV, 6, v. 2370. v. 218 I, 8); cuando narra Don Juan sus calaveradas dice que va a Italia porque *Donde hay soldados hay juego* (v. 451, I, 12), y cuando cuelga su cartel, en él se escribe "y a ver si hay quien le aventaje / en juego, en lid o en amores" (vv. 494-5, I, 12), el acto primero se cierra con las palabras de Avellaneda "¡Parece un juego ilusorio!" (v. 832, I, 16); finalmente, Don Juan justifica a Mejía su seducción de Doña Ana como "Ardides del juego son" (v. 2368, IV, 6, idem).

<sup>24</sup> Vid a este respecto la entrada de F. Bassan, "DUMAS PÈRE" en Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire de Don Juan* (París: Éditions Robert Laffont, 1999) 356.

<sup>25</sup>

20

"LUCÍA: ¿Qué queréis, buen caballero?  
DON JUAN: Quiero.  
LUCÍA: ¿Qué queréis? Vamos a ver.  
DON JUAN: Ver.  
LUCÍA: ¿Ver? ¿Qué veréis a esta hora?  
DON JUAN: A tu señora.  
LUCÍA: Idos, hidalgo, en mal hora;  
¿quién pensáis que vive aquí?  
DON JUAN: Doña Ana de Pantoja, y  
quiero ver a tu señora.  
LUCÍA: ¿Sabéis que casa doña Ana?  
JUAN: Sí, mañana.  
LUCÍA: ¿Y ha de ser tan infiel ya?  
DON JUAN: Sí será.  
LUCÍA: ¿Pues no es de don Luis Mejía?  
DON JUAN: ¡Ca! Otro día.  
Hoy no es mañana, Lucía:  
yo he de estar hoy con doña Ana,  
y si se casa mañana,  
mañana será otro día.

Etc." (vv. 1366-1385)

<sup>26</sup> Me refiero a la escena 11 del acto II de la primera parte, pero que también recuerda la escena primera de la obra.

<sup>27</sup> Deuda también, según Bassan, del *Fausto* de Goethe, op. cit.

<sup>28</sup> Gustavo Pérez Firmat señala que la carta es el origen de

toda la obra y que es una especie de violación fónica –vid. Su “Carnival in *Don Juan Tenorio*”, en *Hispanic Review* 51(1983) 269-281 y “Carnival” en *Literature and Liminality: Festive Readings in Hispanic Tradition* (Durham, NC: Duke University Press, 1986) 3-49-. El “regalo” en la obra de Dumas no es tan rico en significaciones y sólo sirve para mostrar la “ligereza” de Teresa.

<sup>29</sup> “lleva ese hombre consigo / algún diablo familiar” (vv. 906-907, II, 2, primera parte). Algo que repite más adelante Brígida: “Preciso es que tu amo tenga / algún diablo familiar” (vv. 1938-1939, IV, 1).

<sup>30</sup>De la misma manera en el acto III, en su tercera escena, cuando Doña Inés va a coger la carta que hay dentro del libro de horas “¡Ay! Se me abrasa la mano / con qué el papel he cogido” (vv. 1602-1603); y antes, en el acto II, Don Juan, después de la narración de Brígida en relación a Doña Inés, dice: “Tan incentiva pintura / los sentidos me enajena, / y el alma ardiente me llena / de su insensata pasión. / Empezó por una apuesta, / siguió por un devaneo, / engendró luego un deseo, / y hoy me quema el corazón” (vv. 1306-1313); de la misma manera, cuando Brígida explica a Doña Inés porqué Don Juan la sacó del convento y la llevado a su casa, y el pretexto es que un incendio se había desatado en éste y que amenazaba con “abrasarla” (IV, 2). Finalmente las almas de Don Juan y Doña Inés terminarán siendo dos llamas cuando la obra termine según señala la acotación –“*Cae don Juan a los pies de doña Inés y mueren ambos. De sus bocas salen sus almas representadas en dos brillantes llamas, que se pierden en el espacio al son de la música. Cae el telón*”, en mi edición citada, p. 363-. David T. Gies desarrolla la importancia del campo semántico del fuego en la obra del vallisoletano, dentro del epígrafe “Zorrilla, pirómano” en su introducción a su edición del *Don Juan Tenorio* (Madrid: Castalia, 1994).

21

<sup>31</sup>

DOÑA INÉS: ¿Qué es esto? Sueño..., deliro.  
 DON JUAN: ¡Inés de mi corazón!  
 DOÑA INÉS: ¿Es realidad lo que miro  
 o es una fascinación...?  
 Tenedme..., apenas respiro...  
 Sombra... huye por compasión.  
 ¡Ay de mí...!

(*Desmáysese doña Inés y don Juan la sostiene.[...]*) (vv.1773-1778, III, 4)

También en el Tenorio Doña Inés, en la escena del sofá, dice que no puede resistir a Don Juan y solicita la compasión de éste:

“¡Don Juan!, ¡don Juan!, yo lo imploro  
 de tu hidalga compasión:  
 o arráncame el corazón,  
 o ámame, porque te adoro.” (vv. 2256-2259, IV, 3)

<sup>32</sup> Igualmente: Teresa dice que “es el demonio tentador” y que empezaba a “fascinarme” (26). En la obra de Zorrilla, las referencias al carácter diabólico del protagonista son: la apuesta de Don Juan y Don Luis es “endiablada” (v. 285, I, 10); las menciones que se hicieron anteriormente al “diablo familiar” que acompaña a Don Juan; en el encuentro con Brígida del acto II, escena 9, cuando aquélla le pregunta con quien está, el responde que con el “diablo”, y ella finalmente dice que él es un “diablillo”; el Comendador, cuando ha constatado que su hija ha desaparecido del convento le dice a la Abadesa “Mientras que vos / por ella rogáis a Dios, / viene el diablo y os la quita” (vv.1889-1901, III, 4); a este diablo que es Don Juan, según el Comendador, le vemos, según el título del acto IV “a las puertas del cielo”. También hay una serie de ocasiones en que Don Juan se relaciona con Satán: v. 1317, 2240, 1861 y 1943.

<sup>33</sup> “¡Oh! hermosa flor, cuyo cáliz / al rocío aún no se ha abierto, / a trasplantarte va al huerto / de sus amores don Juan” (vv.1318)

<sup>34</sup> “Mujer muy rica me dan, / y mañana hay que cumplir / los tratos que hechos están; / lo que os advierto, don Juan, / por si queréis asistir.” (vv. 621-625).

<sup>35</sup> Le dice Don Juan a Don Luis: “Esa silla está comprada, / hidalgo” (vv.381-382).

<sup>36</sup> “Desde una princesa real  
a la hija de un pescador,  
que ha recorrido mi amor  
toda la escala social.” (vv. 662-665)

<sup>37</sup>

DON LUIS: Sólo una os falta en justicia.

DON JUAN: ¿Me la podéis señalar?

DON LUIS: Sí, por cierto: una novicia  
que esté para profesar.” (vv. 667-670)

<sup>38</sup> Muchos de los resortes teatrales de Zorrilla tienen su origen en el teatro calderoniano y sus “comedias de capa y espada”, llenas de artificios que enfatizan la convencionalidad teatral, siendo, pues, un puro juego perfectamente reconocible y gozado por los espectadores. Calderón, redescubierto por los románticos alemanes, puede encontrar en Fiedrich Schiller, en sus *Cartas sobre la educación estética*, un defensor de esta particular forma de composición del escritor barroco, pues habla de que también la “belleza juega”, es decir, que lo “serio” y “grave” no están reñidos con lo “lúdico”. Para este asunto vid. David J. Hildner, “El impulso lúdico schilleriano y el teatro calderoniano de enredo”, *Bulletin of the Comediantes* 55-2 (2003) 151-162.

<sup>39</sup>

BUTTARELLI:

¿A su servicio estás?

CIUTTI: Ya ha un año.  
 BUTTARELLI: ¿Y qué tal te sale?  
 CIUTTI: No hay prior que se me iguale;  
 tengo cuanto quiero, y más. 20  
 Tiempo libre, bolsa llena,  
 buenas mozas y buen vino.  
 BUTTARELLI: ¡Cuerpo de tal, qué destino!<sup>40</sup>  
 CIUTTI: (*Señalando a don Juan*).  
 Y todo ello a costa ajena  
 BUTTARELLI: ¿Rico, eh?  
 CIUTTI: Varea la plata. 25  
 BUTTARELLI: ¿Franco?  
 CIUTTI: Como un estudiante.  
 BUTTARELLI: ¿Y noble?  
 CIUTTI: Como un infante.  
 BUTTARELLI: ¿Y bravo?  
 CIUTTI: Como un pirata.  
 BUTTARELLI: ¿Español?  
 CIUTTI: Creo que sí.  
 BUTTARELLI: ¿Su nombre?  
 CIUTTI: Lo ignoro<sup>41</sup> en suma. 30  
 BUTTARELLI: ¡Bribón! ¿Y dónde va?  
 CIUTTI: Aquí.  
 BUTTARELLI: Largo plumea.  
 CIUTTI: Es gran pluma.(vv. 17-32)

23

<sup>40</sup> Ya menciona Brígida el desconocimiento del mundo que tiene Inés en II, 9; igualmente la Abadesa en III, 1 le dice que no debe temerlo, pues no lo conoce; en la carta que le escribe Don Juan a Doña Inés: "si es que a través de esos muros / el mundo apenas mira, / y por el mundo suspiras / de libertad con afán, / acuérdate que al pie mismo / de esos muros que te guardan / para salvarte te aguardan / los brazos de tu don Juan." (1700-1707). También hay que tener en cuenta los diálogos entre Don Juan y Doña Inés, particularmente la escena del sofá.

<sup>41</sup>Recordemos que Doña Inés es la virtud, la pureza, o dicho de otra manera, la única mujer que Don Juan encuentra que sea inocente. En palabras de Luis Fernández Cifuentes a este respecto: "El argumento de Zorrilla parece comportar el siguiente razonamiento: si es la *inocencia* de doña Inés lo que consigue cambiar a don Juan, se sigue que don Juan no había encontrado antes, en ninguna de sus aventuras, auténtica inocencia; es decir, que las innumerables mujeres de su vida tenían en común una falta de inocencia que disculpa, al menos en parte, el comportamiento de don Juan con ellas. Don Juan aparece así no ya como *burlador*, sino como piedra de toque de la inocencia femenina", en José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, *op. cit.*, p. 273

<sup>42</sup> Dice Don Luis: "...los dos no cabemos / ya en la tierra"

