

Trinity College

Trinity College Digital Repository

Senior Theses and Projects

Student Scholarship

Spring 2013

Señas de identidad del teatro romántico español: Don Álvaro o la fuerza del sino y Don Juan Tenorio

Alyssa Rosenthal

Trinity College, alrosenthal35@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses>



Part of the [Comparative Literature Commons](#), [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Rosenthal, Alyssa, "Señas de identidad del teatro romántico español: Don Álvaro o la fuerza del sino y Don Juan Tenorio". Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2013.

Trinity College Digital Repository, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/349>

TRINITY COLLEGE

Senior Thesis

SEÑAS DE IDENTIDAD DEL TEATRO ROMÁNTICO ESPAÑOL: *DON ÁLVARO O
LA FUERZA DEL SINO Y DON JUAN TENORIO*

submitted by

ALYSSA ROSENTHAL 2013

In Partial Fulfillment of Requirements for
the Degree of Bachelor of Arts

2013

Director: Priscilla Meléndez

Reader: Christopher van Ginhoven Rey

Índice

Abstracto	1
Introducción: El nacimiento del romanticismo español	2
1: <i>Don Álvaro o la fuerza del sino:</i> El comienzo del drama romántico español	14
2: <i>Don Juan Tenorio:</i> Volviendo a visitar el mito en forma romántica	35
Conclusión: El caso del romanticismo español	52
Bibliografía	57

Abstracto

When faced with the term Romanticism, many people automatically think of the British poets, Wordsworth, Coleridge, or Byron, or the German philosopher Hegel and the writer Goethe. However, the Romantic Movement expanded far beyond northern Europe, and as it migrated it changed and took on different forms, so much so that when it reached Spain in the 1830s it had taken on a totally new form. Even though it only lasted about fifteen years, the Spanish Romantic Movement had a very distinct character that calls for its own characterization separate from that of the Romantic Movement of northern Europe. The principal Romantic writers drew inspiration from foreign, exotic places like the Orient, while Spanish Romantics were inspired by the writers of their own Golden Age of literature. The artistic and intellectual progression from the Enlightenment to Romanticism in northern Europe also held an important role, a role that was not as crucial in Spain. Many academics and intellectuals also considered Spain to be an innately romantic country, a characterization that contributed to its ability to produce classically Romantic literature. In order to prove that Spanish Romanticism has different origins and deals with themes and ideas differently than the Romantic Movement in northern Europe, I have examined two of the most important Spanish Romantic dramas: *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) by Duque de Rivas and *Don Juan Tenorio* (1844) by José Zorrilla. The study of the uses and manifestations of the concepts of freedom, passion and love, and religion, namely Catholicism, in each of these works shows the ways in which Spanish Romantic literature differs from other Romantic literature in crucial ways, and thus should be considered as unique from the northern European Romantic Movement.

Introducción:

El nacimiento del romanticismo español

El romanticismo en España es un movimiento singular que difiere en muchos sentidos del romanticismo en los países del norte de Europa, como Alemania o Inglaterra. Esta diferencia en la naturaleza de un mismo movimiento literario producido en estas dos partes de Europa, el norte y el sur, es el resultado de diferencias en el desarrollo histórico y artístico de ambas partes del continente. España siguió una trayectoria muy única al formar un movimiento romántico allí con características diferentes que las articuladas por la literatura romántica del norte de Europa. El carácter singular del romanticismo se aclara con un estudio del drama romántico español y sus temas principales – la libertad, el amor, y la religión – que tienen raíces y manifestaciones diferentes a los respectivos temas en la literatura romántica del norte de Europa. Este análisis demostrará el carácter único del romanticismo español, y por qué es necesario verlo y estudiarlo en esta manera.

Los años que abarcan el final del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX fueron importantes en el desarrollo de los países de Europa en más de un sentido. Es posible decir que durante estos años muchos de los países europeos empezaron a apartarse de sus pasados imperialistas, sus gobiernos absolutistas, y sus ideas de la Ilustración, y se movieron hacia las ideas y sociedades más modernas. Países en el norte como Alemania, Francia, e Inglaterra dirigieron este movimiento hacia todos los ámbitos de la sociedad, incluyendo las artes y la literatura. Pero mientras que estos países se movían hacia la modernidad, este no fue el caso en España, pues consideraba que había alcanzado la cúspide durante el Siglo de Oro.

Los españoles creían que sus más importantes manifestaciones artísticas y literarias fueron creadas durante el Siglo de Oro, el periodo que empieza en 1492 y termina en 1659. Este periodo produjo escritores como Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, y Tirso de Molina, quienes experimentaron el éxito con sus obras más famosas, *Don Quijote*, *Fuenteovejuna*, *La vida es sueño*, y *El burlador de Sevilla* y *El convidado de piedra*, respectivamente. Durante casi dos siglos los escritores españoles trataron de replicar las obras del Siglo de Oro, pero sin el mismo éxito. Por eso, el periodo entre finales del XVIII y principios del XIX puede ser caracterizado como uno en que los españoles lanzaban su mirada hacia el pasado, a la misma vez que el norte de Europa miraba y se movía hacia adelante. Según Michael Iarocci, el norte de Europa representaba a España durante este periodo como un país vergonzosamente atrasado, y un lugar sin el espíritu o la necesidad de impulsar su sociedad adelante (15). Esto ocurre debido a la separación y gran diferencia entre España y los países en el norte de Europa. Las diferencias políticas desempeñan un papel importante en esta separación; España todavía trataba mantener su sistema imperial en Hispanoamérica, a la misma vez que los franceses trataban de controlar la monarquía española. Este sistema gubernamental fue muy diferente que los sistemas que existían en el norte de Europa, donde los grandes poderes del siglo anterior fueron impugnados por revoluciones y gente que quería un nuevo sistema. Esta diferencia política se manifiesta en las características del movimiento literario que surge alrededor de 1800, el romanticismo.

Incluso cuando se habla del romanticismo del norte de Europa, es difícil ofrecer una definición singular y específica del movimiento. Se puede considerarlo como una

respuesta o una rebelión contra la Ilustración, un periodo que abarcó principalmente el siglo XVIII. Marshall Brown describe el romanticismo como un movimiento contra las ideas ilustradas, que incluyen el clasicismo y el racionalismo, y en apoyo del reconocimiento y presentación de las emociones y los instintos que son difíciles de definir (26). Los escritores románticos querían encontrar una manera nueva de conectarse con la naturaleza a través de sus emociones y de la energía que existe en la naturaleza. Los románticos no querían estar limitados por los formatos y estructuras clásicas. Brown describe este conflicto entre las ideas y prácticas de los románticos y las de sus predecesores ilustrados de la siguiente manera:

Enlightened cosmopolitanism gave way to nationalism and the revival of indigenous mythologies. The eighteenth century wrote satire in heroic couplets, moral odes, local poetry, and extended didactic poems in Miltonic blank verse; the Romantics wrote sonnets, blank verse meditative lyrics, ballads, mythological or metaphysical odes, and first-person epics. Eighteenth-century novels were picaresque or epistolary; Romantic novelists satirized the picaresque or else wrote social, historical, or Gothic fictions. Eighteenth-century philosophy was empiricist and materialist; Romantic philosophy...became...transcendental and idealist. (27)

Esta descripción del romanticismo y su creación se refiere al arte que se produce en el norte de Europa, pero no incluye a España, porque su desarrollo durante la Ilustración siguió una ruta diferente, y subsecuentemente el desarrollo del romanticismo tampoco fue el mismo. Las ideas ilustradas no fueron tan populares en España debido a que el país no estaba abierto a ideas extranjeras, aun cuando el gobierno trató de promoverlas. Es por esta razón que con frecuencia España fue caracterizada como una región de atraso, sobre todo al ser comparada con los países en el norte de Europa quienes se concibieron a sí mismos como lugares modernos y progresistas:

In order for modern Europe to constitute its autonomy as the agent of universal History, it was not enough to merely sidestep the Iberoamerican Atlantic and its legacy. The modernity of early modern Spain had to be expressly refuted – rewritten as something else – and Northern Europe displayed an almost inexhaustible energy in pursuing this task. (Iarocci 11)

Durante los siglos de expansión y desarrollo imperial europeo, España fue un poder principal, no solo en Europa sino en el resto del mundo. En efecto, España era más moderna que los otros países europeos durante este periodo, pero ya para la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX los países del norte se consideraron los más modernizados y occidentalizados, en la esfera social y especialmente en la literaria. Como mecanismo para afirmar su destacada posición se centraron en refutar la modernidad previa de su vecino del sur caracterizando a España como un país que miraba hacia su pasado medieval y a su Siglo de Oro. Iarocci señala que esto resultó en la reducción del poder de España de definirse en un sentido histórico, porque los países del norte de Europa lo usaba como un punto de diferencia en su formación del movimiento romántico literario. Iarocci lo describe de esta manera: “From the seventeenth century forward, [Spain] would have little or no control over its image abroad; instead, it would increasingly respond defensively to a modern Europe whose power to define Spain and Spanish history only grew stronger with time” (12).

La manera en que el norte de Europa definió a España tiene un efecto importante en la creación del romanticismo en este país; Europa vio a España como un país fundamentalmente romántico, con las características de la Edad Media. Estas características incluyen un énfasis en la práctica de la caballería, y un enfoque fuerte en las artes, la literatura, y la música. Los extranjeros vieron a los españoles de la Edad Media como gente con un interés inherente en las artes y un impulso de actuar

caballerosa y gallardamente. Aunque este tipo de caracterización “romántica” es diferente que las ideas producidas durante el movimiento romántico literario en el norte de Europa, los europeos con el poder de definir el movimiento no hicieron esta distinción. Esto creó un problema en cuanto a la definición del romanticismo español, ya que algunos dicen que el movimiento no podía concebirse de la misma manera que en el norte de Europa porque las ideas románticas ya existían como parte de la mentalidad nacional española. E. Allison Peers empieza su amplio estudio del romanticismo español con el reconocimiento de que la palabra “romanticismo” ha sido asociada con la literatura y el arte producido en España desde su creación, y que los primeros románticos en países como Alemania y Francia fueron inspirados por su vecino (2). En una de las guías más famosas del viaje a España durante el siglo XIX, Richard Ford describe a España como un ejemplo vivo de un mundo antiguo, exótico, y medieval, en un papel similar al Oriente como punto de contraste con la Europa occidentalizada (Iarocci 20). August Wilhelm Schlegel, uno de los líderes del movimiento romántico en Alemania, pensaba que los escritores españoles eran en una posición perfecta para producir literatura romántica durante el siglo XIX si pudiera aprovechar el romanticismo en su naturaleza (Iarocci 24). En efecto, todos de estos académicos están diciendo la misma cosa, que el romanticismo es una parte inherente del carácter español.

Si se acepta esta idea sobre la naturaleza de España, surgiría un problema sobre la naturaleza del romanticismo como movimiento literario. El romanticismo del norte de Europa puede ser caracterizado como una respuesta a la Ilustración, a las ideas y maneras de pensar de este movimiento. Todos los conceptos ilustrados tienen una contrapartida romántica que surgió porque ya existía el primero; en otras palabras, los conceptos y

maneras de ver la vida románticas fueron creados porque los pensadores románticos querían encontrar otro punto de vista diferente al pensamiento ilustrado. Es posible decir que España es inherentemente romántica, pero esto crea un contraste entre las raíces del romanticismo allí y en el norte de Europa. Si los movimientos se desarrollaron en maneras diferentes, uno con una base en el carácter inherente del país y el otro como una respuesta a ideas prevalentes de la época previa, es difícil definir ambos movimientos de la misma manera. Esto resulta evidente en los temas importantes que aparecen en la literatura romántica española, especialmente en el drama romántico, y en la manera en que los dramaturgos los tratan.

En su libro *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*,

Francisco Ruiz Ramón reconoce que

el drama romántico aparece y se impone en España con algunos años de retraso respecto a Inglaterra, Alemania, Francia, e Italia...el retraso con que aparece tiene que ver mucho con la situación política de España durante los años claves de absolutismo y censura literaria del reinado de Fernando VII, que crea un clima adverso a la libre creación artística, mantiene en el exilio a los intelectuales españoles e impide que encuentren su natural cauce expresivo las ideas, creencias, y actitudes que fermentan en la *inteligencia española*. (407-408)

Estos factores impidieron el desarrollo del teatro romántico español hasta después de alcanzar su fama en el norte de Europa. A diferencia de España, los cambios sociales y tecnológicos en la región norte crearon un ambiente conducente a cambios y desarrollos artísticos, y el relativo éxito económico hizo posible la dedicación de tiempo y energía a este desarrollo. Pero cuando finalmente el teatro español tuvo “su tardía aparición y su corta duración,” produjo un grupo de dramas distintamente románticos y españoles (Ruiz Ramón 407).

El rasgo principal del drama romántico español es la libertad, y este concepto está presente en todas las partes de un drama, desde las palabras del texto impreso hasta la producción física en el teatro. Peers describe un aspecto de esta libertad como la capacidad de escapar del presente y del pasado cercano, es decir, de llevar al receptor a otro lugar o a otra época en busca de un amor perdido o una vida ideal (261). Ruiz Ramón dice que la libertad “no tiene su fundamento en la imitación de la ‘naturaleza’...sino en una teoría del arte que rechaza cuanto es norma y regla, en nombre, precisamente, del arte mismo, que se convierte a sí mismo en razón suficiente” (409). El drama romántico español no se enfoca en la relación del hombre o la vida con la naturaleza, ni conforme a las reglas naturales, sino que crea sus propias reglas de existencia, tanto para las acciones y experiencias de los personajes como para la estructura del drama en sí mismo: “Se rompen las unidades de tiempo y de lugar...los frecuentes cambios de lugar responden a la estructura dinámica de la acción, o mejor, a la complicada intriga propia de estas piezas en las que el héroe parece estar siempre impulsado por una insoslayable necesidad de cambio” (Ruiz Ramón 410). La estructura libre del drama romántico español deja espacio para que los temas del drama y los elementos más importantes puedan ser comunicados en el drama físico, y consecuentemente ser expresados en una manera más fuerte. Esta característica es notable porque rompe con las reglas del drama neoclásico, que dominaba el teatro antes del movimiento romántico. Es claro que los impulsos y emociones son muy prevalentes e importantes en el drama romántico español, siendo la presencia y la influencia de las pasiones, particularmente el amor, uno de los rasgos principales del movimiento.

En su descripción de los usos y la presencia de la libertad en la literatura romántica española, Peers señala que el tema de las pasiones y de la pasión en sí misma dominan esta literatura, lo que hace de las pasiones un elemento clave (261). Ruiz Ramón, por su parte, lo dice de una manera muy simple y franca: “El tema fundamental es, naturalmente, el amor. Un amor absoluto, más allá del bien y del mal, que por su condición de absoluto no admite pacto ni compromiso alguno con el mundo” (413). Si las pasiones y el amor dominan la literatura romántica española por su importancia e inclusión en el género narrativo, las mismas pasiones dominan en el contexto del cuento o el drama. El amor y las emociones determinan todo lo que ocurre en la narrativa romántica; los motivos, las decisiones, y las acciones. Su función principal es instigar la intriga del drama, que es el elemento primario que influye los sentimientos y los pensamientos de los personajes, que causan que actúen en ciertas maneras: “Los amantes aspiran a realizar la esencia misma del amor, la unión perfecta y total en esta tierra, con afán de trascender todo límite” (Ruiz Ramón 413). El amor es la fuerza que conduce el argumento, por eso su presencia en el drama es clave. El amor ideal funciona como un componente que está presente en todos los niveles y esferas del drama. Los personajes aspiran a la realización del amor divino y trascendente, que deja espacio para que el amor trascienda cualquiera barrera o separación que existe en el drama entre personajes y que funcione como una fuerza invisible que lo conduce todo. Además, “los dramaturgos españoles parecen lanzar a sus héroes a una carrera de obstáculos que se van oponiendo sistemáticamente a la realización de su amor” (Ruiz Ramón 413). En este sentido, el amor funciona como el impulso para que los personajes traten de superar estos obstáculos

presentados por el drama. Por eso, se puede atribuir la acción del drama indirectamente a la presencia del amor.

Otro tema prevalente en el drama romántico español, y en la literatura romántica española en general, es la religión, específicamente el catolicismo, y su influencia en las vidas de los españoles. Peers describe la introducción de la religión en la literatura romántica española de la siguiente manera:

The form which religion took when it made its triumphant re-entry into a re-romanticized Spain was neither a vague religiosity nor a transcendent mysticism but a convinced and at times somewhat florid institutionalism, of which not the least important characteristics were pomp, picturesqueness and purely human appeal. (Peers 277-278)

En un mundo dramático caracterizado por las emociones y el poder de la pasión, parece que un institucionalismo fuerte proveía un contraste incómodo. Con el crecimiento de protestantismo en Europa, más personas querían abordar la religión en una manera individual, pero el institucionalismo de la iglesia en España implicaba que las autoridades religiosas usaban prácticas oficiales para imponer la práctica del catolicismo. Pero la religión no se presenta siempre en una forma concreta, pues existe en el drama romántico español en formas diferentes. Pueden ser personajes que tienen trabajos religiosos en una iglesia o monasterio, o los personajes principales pueden ir a una de estas instituciones, o la religión puede existir solo en la forma de doctrinas y reglas que gobiernan la vida. Cabe recordar que durante la primera mitad del siglo XIX los españoles habían empezado a perder un poco la fe y la confianza en la iglesia Católica Romana, por eso las figuras autoritarias y la institución religiosa decidieron usar formas organizadas de reinstaurar la religión en España. Esta organización e institucionalización de la religión es reminiscente de la que ocurrió durante el Siglo de Oro, que es precisamente el periodo literario al que

los intelectuales y artistas españoles querían regresar. Esta también es otra razón por la cual el periodo romántico en España se vincula al medievalismo, y que los extranjeros han creado una imagen de la España del siglo XIX como un país medieval (Peers 278).

De la misma manera que el amor y las pasiones tiene un papel específico en la narrativa y en la acción del drama, la religión también lo tiene. Es claro que la presencia de las instituciones y las prácticas de religión son muy fuertes; los escritores mencionan con mucha libertad los elementos importantes de la iglesia y las leyes religiosas, y reconocen la existencia de la religión en las vidas de sus personajes. Sin embargo, la existencia física de elementos de la iglesia y el uso de los dogmas de los personajes son cosas diferentes. La influencia de las ideas católicas crea un punto paralelo con la influencia de las pasiones y emociones en las decisiones de los personajes en el drama romántico español, porque es difícil seguir los dictámenes del corazón y los impulsos al mismo tiempo que se escuchan las reglas religiosas. Por eso, el papel de la religión es un poco problemático y peculiar. La influencia de la iglesia Católica Romana en España durante este periodo fue muy fuerte, por eso es casi imposible no hacer referencia a su presencia en la literatura, que es una representación de una manera de pensar sobre el mundo y la vida desde el punto de vista del autor. Este aspecto del carácter de la literatura hace posible que el autor incluya su propio comentario sobre ciertos aspectos de su mundo, y cómo funcionan en las vidas y mentes de sus personajes. Consecuentemente, el lector recibe una interpretación de un aspecto de la sociedad, y en el caso del papel de la religión esta interpretación puede ser muy interesante.

La libertad, las pasiones y el amor, y la religión tienen papeles muy importantes en los dramas románticos españoles. Sus posiciones como temas críticos de consideración

y reflexión para los personajes hacen posible que contribuyan más o menos directamente al desarrollo y a la acción del argumento del drama. A la misma vez, sirven como ejemplos de ideas importantes del movimiento romántico español, en comparación a las ideas más importantes del romanticismo del norte de Europa. Este contraste justifica y refuerza las diferencias entre los dos movimientos y el carácter único del romanticismo español.

Dos de las obras teatrales más importantes del movimiento romántico español son *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) del Duque de Rivas y *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla. A través de su vida, Rivas fue soldado, político, diplomático, y escritor; en 1814, a la edad de 23 años, publicó su primer libro de poemas y fue el autor del prólogo de la novela *La familia de Alvareda*, de Fernán Caballero, en 1856 (Sánchez 21, 24). Su obra *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo X* (1834) fue su primera obra romántica, que fue seguida por otros dramas, incluyendo *Don Álvaro*, y otros libros de poemas, siendo el más famoso *Romances históricos* (1841) (Sánchez 21-22). Muchos académicos dicen que cuando subió a escena *Don Álvaro o la fuerza del sino*, en 1835, el movimiento romántico español empezó oficialmente. Siendo un poco más joven, Zorrilla publicó su primer drama, *Vivir loco y morir más*, en 1837. *Juan Dándolo*, en 1839, fue su primera obra realizada en el escenario, y en los años siguientes continuó produciendo obras exitosas. La publicación de *Don Juan Tenorio* en 1844 garantizó su fama, y le elevó “a una apoteosis de popularidad” (Peña 18-19). Este drama puede ser considerado como la cúspide de la carrera literaria de Zorrilla, y también del movimiento romántico español.

Como un punto de contraste, uno de los dramas más famosos y representativos del romanticismo en el norte de Europa es el *Fausto* (1808) de Johann Wolfgang von Goethe. *Fausto* es la historia de Heinrich Fausto, un intelectual que trata de aprender lo todo que puede en el mundo, y establece un pacto con el diablo. Desilusionado con los límites de la sabiduría, Fausto acepta la propuesta del diablo quien puede mostrarse la felicidad verdadera que no pudo encontrar en sus estudios. *Fausto* habla de los temas románticos que existen en las obras románticas españolas, pero lo hace en una manera diferente, que es representativa de la perspectiva de los románticos del norte.

Don Álvaro o la fuerza del sino y *Don Juan Tenorio* se centran en un hombre, que aparece en el título, y una mujer, y las maneras en que sus vidas se juntan en un momento y afectan el resto de sus existencias. Cada drama utiliza los temas principales del romanticismo español en maneras ligeramente diferentes, y cada drama demuestra cómo usan estos temas de maneras diferentes a las obras románticas de Alemania o Inglaterra. Estos dos dramas sirven como ejemplos representativos del romanticismo español como movimiento y en su tratamiento de los temas más importantes en la literatura romántica española.

Capítulo 1:

Don Álvaro o la fuerza del sino: El comienzo del drama romántico español

La obra que muchos consideran el primer drama romántico español es *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), de Ángel de Saavedra, el Duque de Rivas, “una de las más grandes figuras de la literatura castellana” (Pineyro 65). Para muchos académicos, este drama es la primera obra romántica producida en España, y es una de las razones por las cuales sirve como un ejemplo perfecto del romanticismo español como movimiento único con sus propias características. La presencia de la libertad, el amor, y la religión son temas prevalentes en *Don Álvaro*, y permean desde la estructura del drama, hasta su acción y sus personajes.

Don Álvaro o la fuerza del sino es la historia de Don Álvaro, un caballero rico y misterioso que llega a Sevilla al principio del drama. Los ciudadanos no saben mucho sobre este hombre, solo rumores de su carácter y sus hazañas. Don Álvaro está enamorado de Doña Leonor, la hija del marqués de Calatrava, y la pareja quiere huir para empezar una vida juntos. Pero Doña Leonor vacila un poco, y los amantes son descubiertos por el marqués. En la conmoción que sigue, Don Álvaro deja caer su pistola, que hiere mortalmente al marqués. Después del accidente, y en el resto del drama, Doña Leonor necesita esconderse porque ha sido deshonrada, y Don Álvaro necesita huir de los hijos del marqués, Don Carlos y Don Alfonso, que quieren vengar la muerte de su padre. Mientras Doña Leonor encuentra refugio en una ermita, Don Álvaro resulta herido en una batalla en que está luchando al lado de Don Carlos. Pero ni Don Álvaro ni Don Carlos saben las identidades verdaderas de su compañero, hasta que Don Álvaro cree que va a morir, por eso encomienda sus papeles y posesiones a Don Carlos. Pero Don Álvaro no

muere, y cuando Don Carlos descubre su identidad quiere matarle para vengar a su padre. Pero no tiene éxito, y Don Álvaro mata a Don Carlos, y escapa otra vez. Pasan años hasta que Don Alfonso encuentra a Don Álvaro, posando como una cura en un convento. Don Álvaro no quiere luchar con él, pero Don Alfonso quiere venganza, por eso luchan y Don Álvaro hiere mortalmente a Don Alfonso. Como su acto final antes de la muerte, Don Alfonso mata a su hermana, Leonor, quien ha aparecido en la escena, porque ella deshonoró la familia con sus acciones al principio del drama. Don Álvaro queda inmóvil ante la muerte de su amor, y en la escena final escala una montaña y se suicida.

Una de las maneras más importantes en que el drama del Duque de Rivas expresa la idea de la libertad es a través de su estructura, la cual rompe con las tres unidades aristotélicas que, como es bien sabido, son centrales en el drama neoclásico. Aristóteles describe las unidades en su obra *Poéticas*, que es el texto precursor de la teoría dramática y literaria moderna. Por su parte, el drama romántico español trató de separarse de esta estructura rígida quebrando primeramente la unidad temporal. Un drama típico neoclásico seguía tradicionalmente un periodo temporal que no duraba más de veinticuatro horas, porque si continuaba más allá de este periodo resultaba difícil de seguir la acción del drama. *Don Álvaro o la fuerza del sino* no sigue esta regla. Luego de la muerte del marqués en la primera jornada, el drama salta un año con el comienzo de la segunda jornada. Esta jornada empieza con una escena con personajes secundarios, y el público descubre que ha transcurrido un año cuando un estudiante dice, hablando de su educación, “salí de allí hace más de un año, acompañando a mi amigo y protector el señor licenciado Vargas, y fuimos a Sevilla a vengar la muerte de su padre el marqués de Calatrava y a indagar el paradero de su hermana, que se escapó con el matador” (Rivas II,

i, 79). Por eso, es a través de esta manera indirecta, y como parte de un discurso demasiado largo de un personaje obscuro, que Rivas explica el tiempo que ha pasado, y espera que el público acepte este cambio y siga la acción del drama. El público no recibe esta información inmediatamente cuando empieza la escena; sino que pasa la mayoría de la primera escena antes de tener acceso a esta información.

Rivas hace algo similar más tarde en el drama, después de la muerte de Don Carlos. El receptor de la pieza no sabe que han pasado cuatro años entre estas jornadas, la cuarta y la quinta, hasta la quinta escena de la jornada, cuando Don Álvaro, fingiendo ser el Padre Rafael, dice, en respuesta a la llegada de Don Alfonso, “¿Quién podrá ser?...No lo acierto. Nadie, en estos cuatro años, que huyendo de los engaños del mundo, hábito el desierto, con este sayal cubierto, ha mi quietud disturbado” (Rivas V, v, 172). Con este segundo cambio temporal, el drama dura cinco años, que es un periodo mucho más extenso que el usado en los dramas neoclásicos. La falta de unidad de tiempo no solo muestra la libertad en el drama romántico español, sino que funciona perfectamente para demostrar uno de los temas importantes de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, que aparece en la última parte del título del drama. Antes de empezar el drama, el receptor sabe que el destino jugará un papel central en la acción del drama, y que probablemente controlará lo que sucede a través de las cinco jornadas. La elección de Rivas de crear un drama que dura más o menos cinco años muestra que quería enfatizar el poder del destino y cómo es imposible escapar de este. Habría sido difícil acentuar este punto en donde el destino de un personaje se va manifestando, si Rivas hubiera reducido la acción a un solo día, o a un corto periodo de tiempo. Es claro entonces que tanto el destino como su poder son temas claves del romanticismo, y tienen una relación fuerte con la libertad y con el desarrollo

temporal del drama. Además, esta libertad muestra la capacidad de las obras románticas de llevar al espectador a otro mundo que no tiene que cumplir con las reglas concretas del mundo real, un rasgo que aparece representado también en el rechazo de la segunda unidad aristotélica: la unidad de lugar.

La segunda unidad del drama con la cual rompe *Don Álvaro* es la de lugar. Según esta regla, un drama debe tener toda su acción en un espacio físico singular, y el teatro no debe tratar de representar más de un lugar. El drama de Rivas no sigue esta regla; pues la primera jornada empieza en Sevilla, donde vive el marqués de Calatrava y su hija, Leonor, mientras que la segunda jornada se mueve a la villa de Hornachuelos, que también se encuentra en el sur de España, y es un lugar real “con ayuntamiento de la provincia y diócesis de Córdoba, de la que dista ocho leguas, partido judicial de Posadas, audiencia territorial de Sevilla” (Madoz 231). Aunque este escenario está geográficamente cerca del lugar de acción de la primera jornada, se trata de un lugar diferente, rompiendo así con la unidad de lugar. Sin amargo, el movimiento físico que ocurre entre la segunda y la tercera jornada es mucho más largo; pasa a Velettri, una ciudad histórica en Italia al sur de Roma. Un paso de un país hasta otro nunca habría ocurrido en un drama antes de la producción de *Don Álvaro*, y esta elección de Rivas muestra otra vez la libertad total que busca el drama romántico español. La escena permanece en Velettri para la cuarta jornada, pero regresa a España para la quinta jornada, específicamente al convento de los Ángeles, que está cerca de la villa de Hornachuelos donde transcurre la segunda jornada. Con la inclusión de estos movimientos geográficos Rivas está transportando a su público a un mundo diferente del real, que solo existe en el mundo del teatro. Esta característica de *Don Álvaro* muestra el rasgo del romanticismo de

no seguir el camino típico de la naturaleza, al saltar de un país a otro y regresar de nuevo sin interrumpir el flujo de la acción del drama.

La tercera manifestación de la libertad en *Don Álvaro* existe en la versificación del drama, que “es desigual: a veces robusta, bastante fluida y con pocos ripios; llena de prosaísmo en otros casos” (Sánchez 29). Las palabras del drama alternan entre la prosa y la poesía, y cuál de estas formas se usa depende en el carácter de la escena y en los personajes incluidos. No todos los personajes del drama hablan en verso; pues solo los personajes principales lo usan, como Don Álvaro, Leonor, el marqués, Don Carlos, Don Alfonso, el Padre Guardián, y el Hermano Melitón. Los personajes secundarios que ocupan las primeras escenas en unas de las jornadas hablan en prosa para establecer la situación, y para indicar qué está ocurriendo en el nuevo espacio. Esta vacilación entre el verso y la prosa fue una manera de alejarse tanto de los estándares neoclásicos como de los románticos; los dramas románticos de la primera mitad del siglo XIX usualmente eran escritos en prosa o en verso, pero ninguno usó ambos (Iarocci 104).

El drama abre con una conversación en prosa entre un oficial, una gitana, un majo, una persona de la clase baja, y un habitante de Sevilla, discutiendo algo que no es muy importante para el entendimiento del argumento del drama. La primera escena de la segunda jornada es similar, pues se trata de una conversación entre personajes secundarios que sirve para introducir y establecer el nuevo escenario. En contraste, la quinta escena de la primera jornada, que presenta por primera vez al marqués, a Doña Leonor, y a su criada, está escrita en verso, y la poesía continúa durante la mayor parte de las próximas dos escenas. Justamente estas dos escenas contienen momentos muy importantes para entender el argumento de *Don Álvaro*: las promesas de amor entre Don

Álvaro y Doña Leonor, el descubrimiento de esta relación por el padre de Leonor, y la muerte accidental del marqués con la pistola de Don Álvaro. Pero es interesante que cuando la atmósfera temática cambia, la obra vuelve a utilizar la prosa. Las escenas más llenas de sentimentalidad y decisiones sentimentales importantes parecen ocurrir en verso, mientras que las escenas más pragmáticas ocurren en prosa. Don Álvaro profesa su amor por Doña Leonor en un discurso de diez versos, y Doña Leonor responde con un discurso de cinco versos sobre sus sentimientos. Inmediatamente después, Rivas escribe que “*van hacia el balcón, cuando de repente se oye ruido, ladridos y abrir y cerrar puertas*” (I, vii, 69). Luego de esta descripción, y en medio de la escena, la conversación cambia de la poesía a la prosa, cuando Doña Leonor exclama “¡Dios mío! ¿Qué ruido es éste? ¡Don Álvaro!” (Rivas I, vii, 69). En el resto de la escena, Doña Leonor, Don Álvaro, y el marqués están gritando y lamentando la situación, y al final el marqués muere, lo cual resulta en un cambio brusco de las emociones de amor y pasión que dominaron solo unas páginas antes. Lo mismo ocurre al final del drama, en la novena escena de la quinta jornada. Don Álvaro y Don Alfonso están gritando y luchando, y están utilizando el verso, pero después de la acotación que indica que Don Álvaro “*toma la espada, combaten, y cae herido Don Alfonso*” la conversación cambia a prosa. Dice Don Alfonso: “Ya lo conseguiste... ¡Dios mío! ¡Confesión! Soy cristiano... Perdonadme..., salva mi alma...” y subsecuentemente las próximas dos escenas, que son los finales del drama, son escritas en prosa (Rivas V, ix, 187). En la próxima escena, Don Alfonso mata a su hermana, y Don Álvaro se suicida inmediatamente después, creando así un ambiente similar al final de la primera jornada, que fue la última vez que ocurrió este cambio de versificación.

Las maneras en que Rivas usa tipos diferentes de versificación añade un elemento interesante a su drama. El cambio de poesía a prosa en medio de una escena funciona como una herramienta para señalarle al público que ha ocurrido una acción que tendrá gran efecto en el argumento. Además, puede servir como una demostración de la manera en que los eventos han afectado los pensamientos de los personajes, quizás diciendo que después de algo tan horrible como la muerte de un padre o un amante es imposible recurrir al verso en ese momento. También este elemento del drama puede ser un comentario en el estilo lingüístico típico de la literatura española. Según Iarocci, la tensión y la relación entre el verso y la prosa funciona como una manera de entender el conflicto central del drama al nivel del lenguaje. Describe el fenómeno de la siguiente manera: “the reprieve from the world that Don Alvaro pursues, either through love (Act I), an imagined death (Acts III and IV) or religious seclusion (Act V), belongs for the most part to the order of ‘poetry’ as commonly understood within Spanish romantic rhetoric” (113). Por eso, el receptor puede entender las emociones y conflictos que Don Álvaro está experimentando a través de las vacilaciones entre la prosa y la poesía. Además, Iarocci subraya la división que va emergiendo entre dos partes de la vida social española: “a progressively rationalized, prosaic world on one hand, and the intuitions of a waning, enchanted realm of poetic experience on the other” (112). Con esta suposición, es posible decir que el drama está comentando en el estado del mundo literario español durante este periodo a través de su estructura lingüística; puede representar una mezcla de la modernidad tratando establecer una presencia en España y la influencia de la literatura del Siglo de Oro. Por lo tanto, el uso de ambos lenguajes – verso y prosa – a través del drama muestra una libertad de forma y estructura que no fue posible en los dramas de

épocas previas, y enfatiza la importancia y el control que las emociones tienen en las obras románticas. Si parece que un suceso o una escena debe ser presentado en prosa, puede ser presentado así, y lo mismo con el verso, y estas variaciones funcionan en varios niveles como comentario sobre el movimiento romántico español.

Es posible que la necesidad de usar esta libertad de estructura sea una ruptura con el ambiente político europeo en la primera mitad del siglo XIX, o que sea la secuelas de la Revolución Francesa. Esta revolución, que ocurrió en 1789, llevó esperanza a Europa que era posible cambiar las dogmas tradicionales a favor de las ideas revolucionarias, moldeadas a partir de las ideas de la Revolución Americana: libertad, igualdad, y fraternidad. Pero pasaron solo unos años antes de que fuera evidente que los cambios radicales no estaban ocurriendo, y en este mismo periodo nació el romanticismo. M. H. Abrams dice que las obras románticas importantes no fueron escritas en la cumbre de la esperanza que siguió a la Revolución Francesa, sino después que los escritores quedaron desilusionados con los dogmas y promesas de la revolución (335). Los escritores se dieron cuenta de que los valores revolucionarios no iban a ocupar un espacio importante en la vida real, y por eso los tradujeron a sus mundos literarios. Por lo tanto, el uso de la libertad en la literatura romántica española puede ser considerado como un intento de los escritores por mantener los ideales de la Revolución Francesa, aunque la presencia de estas ideas no fue tan sustancial como en el norte de Europa.

Este no es el caso con todo el drama romántico producido en Europa. El drama *Fausto* (1808) de Goethe está escrito totalmente en verso, y el ritmo es relativamente el mismo a través del drama. “Verdad y poesía fue la fórmula estética de Goethe. La verdad como fundamento del arte y la poesía como manifestación sensible de la verdad”

(Romero Mendoza 401). Además, el drama romántico español usa las jornadas para separar y establecer partes diferentes de la obra que toman lugar en localidades diferentes o que se enfocan en una acción o conflicto específico. El drama alemán, por su parte, no usa esta técnica. *Fausto* es un “drama del armario”, lo que significa que no fue escrito para ser representado. Por eso, no tiene una estructura típica, y los escenarios cambian mucho. Esta característica del drama muestra un grado de libertad, pero como no tenía la intención de ser llevado a las tablas, es necesario tener en mente este rasgo. Bajo la suposición que los escritores españoles creyeron que la mejor literatura española fue producida en el Siglo de Oro, y esta literatura cuestionaba mucho la realidad y lo que significaba esta realidad, es posible decir que los escritores románticos usaban esta estructura libre para también decir que su obra no tenía que seguir un formato muy realista, porque lo que es lo real puede ser siempre cuestionado. En conjunto, el uso de la libertad en la estructura de *Don Álvaro o la fuerza del sino* es un rasgo único del romanticismo, y es uno de los más destacados del romanticismo español.

En casi todos los dramas románticos españoles, el amor funciona como el impulso del argumento. Sin la presencia del amor, ninguno de los eventos, ni luchas, ni decepciones, ni muertes, hubieran ocurrido. El amor es una fuerza trascendente a través de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, y aunque el amor y la pasión entre Don Álvaro y Doña Leonor pueden ser considerados como las fuerzas que guían el argumento, el tema del amor no se limita solamente al amor pasional entre amantes. Sin embargo, el amor entre padre e hija y padre e hijos tienen papeles importantes en el drama, porque estas expresiones amorosas producen sentimientos de honor familiar que fuerzan a Don Carlos y a Don Alfonso a vengarse de Don Álvaro. Esta cuestión de honor es una idea medieval,

y sus usos a través del drama son muy relevantes. El amor tiene una presencia bastante clave en *Don Álvaro*, que no puede existir sin esta pasión fundamental.

En la primera jornada del drama, el espectador conoce a Don Álvaro y a Doña Leonor. Empieza a conocer sobre sus relaciones antes de que estos aparezcan en escena; un oficial pregunta sobre el marqués de Calatrava, el padre de Leonor, “¿y qué más podía apetecer su señoría que el ver casada a su hija (que, con todos sus pergaminos, está muerta de hambre) con un hombre riquísimo y cuyos modales están pregonando que es un caballero” (Rivas I, ii, 48)? La idea que Don Álvaro es un caballero – por eso el marqués debe aprobar las relaciones entre él y su hija – es una idea de la Edad Media, y su inclusión crea una conexión entre este periodo y el movimiento romántico español. Los ciudadanos continúan chismeando sobre la posible pareja, y sobre los aspectos positivos y negativos de sus relaciones. Los amantes potenciales finalmente se encuentran cara a cara en la séptima escena del drama, y su amor celestial es evidente en su interacción. Doña Leonor tiene un poco de miedo de huir en secreto con Don Álvaro, y él dice “si no me amas como te amo yo a ti... Si arrepentida...” y ella responde “mi dulce esposo, con el alma y vida es tuya tu Leonor; mi dicha fundo en seguirte hasta el fin del ancho mundo. Vamos; resuelta estoy, fijé mi suerte, separarnos podrá sólo la muerte” (Rivas I, vii, 68). Además de mostrar su amor incondicional por Don Álvaro, esta declaración de amor por parte de Doña Leonor explica casi toda la acción que seguirá en el resto del drama. La parte final de su discurso demuestra perfectamente cómo el amor representa el impulso de toda la acción; los amantes se separan después de este episodio, por eso se sabe que eventualmente van a morir como resultado.

Pero antes de este final inevitable, los amantes se encuentran una vez más, cinco años más tarde, y su amor parece ser tan fuerte y ardiente como al principio de la obra, aun cuando Leonor ha muerto, a manos de su hermano, Don Alfonso. “¡Leonor!” grita Don Álvaro, en la penúltima escena del drama, “¿Eras tú?...¿Tan cerca de mí estabas?...¡Ay! Aún respira...aún palpita aquel corazón todo mío...Ángel de mi vida..., vive, vive; yo te adoro...¡Te hallé, por fin...sí, te hallé...muerta” (Rivas V, x, 188)! Este parlamento, especialmente la parte final, muestra el poder del amor omnipotente que tiene Don Álvaro por Doña Leonor. No solo propulsa la acción, pero también impele el desarrollo individual de los personajes, sus personalidades, y sus caracteres; el espectador ve en este momento que Don Álvaro se ha dado cuenta de la intensidad de los sentimientos que siente por Leonor, y tiene un momento de revelación antes de la muerte de su amante.

La relación amorosa entre Don Álvaro y Doña Leonor, aunque es el amor central del drama, no es el único que tiene un gran impacto en el argumento. En la quinta escena de la primera jornada, hay una conversación entre el marqués y su hija, en que el marqués habla del amor que tiene por Leonor: “Veo la tranquilidad que con la campestre vida va renaciendo en tu pecho, y me tienes satisfecho; Eres muchacha obediente, y yo seré diligente en darte un buen acomodo. Si, mi vida, ¿quién mejor sabrá lo que te conviene que un tierno padre, que tiene por ti el delirio mayor” (Rivas I, v, 55)? Al principio, este amor parece tan sincero como el que tiene Don Álvaro por la misma mujer, pero aclara un poco después que, aunque los sentimientos son los más importantes para Don Álvaro, no es lo mismo para el marqués. Después de que el padre descubre a los amantes justo antes de huir, exclama “¡Hija infame!...No soy tu padre” (Rivas I, viii, 70). Esta

transformación por parte de los sentimientos del marqués muestra que el honor de la familia es más importante que el amor por una hija. Durante la época medieval, en los días de la caballería, un hombre sin honor no podía ser un hombre respetado, y la reputación lo era todo. Esta cuestión del honor y la reputación también desempeña un papel importante en las relaciones entre Don Carlos y Don Alfonso y su padre, que influye las relaciones entre Doña Leonor y sus hermanos.

Al igual que la primera impresión de las relaciones entre Don Álvaro y Doña Leonor se presenta en una conversación entre personajes secundarios, lo mismo ocurre con la introducción de los hermanos de Leonor. Dicen en la primera jornada que Don Carlos “es uno de los oficiales más valientes del regimiento de Guardias Españolas, donde no se chancea en esto de lances de honor,” y que Don Alfonso “no le va en zaga...es el coco de la Universidad, más espadachín que estudiante, y que tiene metidos en un puño a los matones sopistas” (Rivas I, ii, 50). Por eso, la primera impresión que recibe el receptor de los hermanos de Doña Leonor es que son luchadores y que se preocupan mucho por su honor. Con la importancia del honor viene inevitablemente la necesidad de venganza si una persona comete una injusticia contra la familia, y es a través de la demostración de venganza que los hermanos muestran su amor por su padre.

En la tercera jornada, Don Carlos descubre la verdadera identidad de Don Álvaro, a quien él ha salvado en una batalla muy poco antes. Don Álvaro cree que va a morir, por eso le encomienda a Don Carlos sus papeles personales para ser quemados después que muera. Pero Don Carlos invade su vida privada, lee los papeles, y descubre que es el hombre que trataba de huir con su hermana y que mató a su padre. Dice Don Carlos: “¿Podrá ser éste el traidor, de mi sangre deshonor, el que a buscar vine aquí? ¿Y aún

respira?...No, ahora mismo a mis manos...,” (Rivas III, viii, 130). Después de este descubrimiento, y como es un hombre de honor que cree en la importancia de la familia, empieza a planear su venganza: “Y si es el infame indiano, el seductor asesino,” él dice, “¿no es bueno cualquier camino por donde venga a mi mano” (Rivas III, viii, 132)? Al principio, Don Carlos se enfada que Don Álvaro no muriera en la batalla, pero luego se da cuenta que después de recuperarse Don Carlos tendrá la oportunidad de vengar la muerte de su padre personalmente: “¡Cuán feliz será mi suerte si la venganza y castigo sólo de un golpe consigo a los dos dando la muerte!... Más..., ¡ah!..., no me precipite mi honra, ¡cielos!, ofendida. Guardad a ese hombre la vida para que yo se la quite” (Rivas III, viii, 133). Don Carlos revela que sabe la identidad real de Don Álvaro, e insiste que tiene que vengar la muerte de su padre. Don Álvaro no quiere luchar con Don Carlos, pero sí luchan, y Don Carlos muere por la espada de Don Álvaro. Por lo tanto, la obligación de vengar al marqués cae a manos del segundo hermano, Don Alfonso.

Cuando Don Alfonso finalmente encuentra a Don Álvaro en el Convento de los Ángeles, cuatro años después de la muerte de su hermano y cinco después de la de su padre, no hay ninguna pregunta sobre sus motivos. “De mi hermano y de mi padre me está pidiendo venganza en altas voces la sangre” dice a Don Álvaro cuando se presenta en su cuarto (Rivas V, vi, 173). Don Alfonso parece más brutal en su búsqueda de venganza, y no escucha para nada lo que dice Don Álvaro de cómo ha lamentado sus acciones. “¿Dejaros?... ¿Quién? ¿Yo dejaros sin ver vuestra sangre impura vertida por esta espada que arde en mi mano desnuda” (Rivas V, vi, 175)? En este punto, parece que Don Alfonso tiene una obsesión con la venganza, y solo piensa en vengar el honor de su padre y su familia. Por eso, como el amor de Doña Leonor por Don Álvaro fue la causa

de la muerte del marqués, Don Alfonso se venga cuando mata a su hermana al final del drama y exclama antes de morir: “Toma, causa de tantas desastres, recibe el premio de tu deshonra...Muero vengado” (Rivas V, x, 188).

El amor de los hermanos hacia su padre los impulsa a vengar su muerte, y su deseo de venganza ocupa un lugar importante en la acción del drama. Junto con el amor romántico entre Don Álvaro y Doña Leonor, estas dos manifestaciones de amor, el pasional y el familiar, tienen papeles claves en el argumento, que es muy típico de la literatura y el drama romántico español. Esto es diferente al papel del amor en *Fausto*, porque aunque el amor pasional existe como parte del argumento, no funciona como su impulso. Fausto tiene un interés amoroso hacia Gretchen, pero las relaciones entre los dos y la culminación de su amor no es el foco del argumento del drama. Más bien se enfoca en la búsqueda de Fausto de un sentido nuevo y real en la vida. Para los románticos españoles, se puede encontrar el sentido real de la vida en el amor puro y celestial, pero este no es el caso para los románticos del norte de Europa. A la misma vez que los románticos del norte de Europa estaban buscando nuevas maneras de conectarse a la naturaleza y al mundo, también reconocieron los avances en las ciencias y la industria, y no pudieron ignorarlos como una parte esencial de su experiencia personal y romántica, mientras que España no experimentó estos mismos avances durante este periodo en su país. Las regiones de Cataluña y el País Vasco tenían aproximadamente un cuarto de la fuerza laboral española en la primera mitad del siglo XIX, por eso también mantenía las industrias más avanzadas, mientras que el resto de España estaba resagado en términos de su desarrollo industrial (Rosés 996). Por eso, los españoles utilizaron el amor romántico

como la manera principal de conectarse a la naturaleza, y por esta razón es una parte fundamental del drama romántico español.

Como la mayoría de obras románticas españolas, la presencia de la religión es muy fuerte en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, y tiene muchas manifestaciones diferentes. Una es la manera en que los personajes usan la iglesia para su beneficio a través del drama. Después que el marqués descubre que Don Álvaro y Doña Leonor iban a huir, Doña Leonor, sin una casa en la que pueda quedarse, va a una ermita. En ruta a la ermita, Leonor apela a la Virgen pidiéndole ayuda en su terrible situación: “En ti, Virgen Santísima, confío; sed el amparo de mi amarga vida. Este refugio es sólo el que puedo tener de polo a polo” (Rivas II, iii, 84). En este punto, Leonor ha sido rechazada por su familia, y como una mujer sin esposo, la religión es la única alternativa en la que puede confiar. Por lo tanto, la religión aquí sirve como una entidad que provee comodidad en su vida. Hablando con el Padre Guardián, Leonor dice, “Por eso aquí busco ansiosa dulce consuelo y auxilio, y de la Reina del cielo, bajo el regio manto abrigo” (Rivas II, vii, 93). Le explica al Padre cómo ha sido repudiada por su familia, y por eso busca perdón y asilo en la ermita. Don Álvaro hace algo muy similar más tarde en el drama; después de la muerte de Don Carlos por su propia mano, va al convento de los Ángeles para buscar una vida tranquila y espiritual que seguirá a su redención. En estos dos casos, los personajes están usando la iglesia como un refugio de apoyo y seguridad, pero este no es el único uso de la iglesia en el drama.

Es cierto que Don Álvaro va al convento para tratar de dejar atrás su vida, en la que ha cometido crímenes y ha herido a la familia de Doña Leonor en más de una

manera. Pero a la misma vez, Rivas está haciendo una crítica de la iglesia al poner al personaje de Don Álvaro en esta posición. Don Álvaro no es un sacerdote real, pero se hace pasar por un hombre religioso. Con esta acción, Rivas está diciendo que cualquiera persona puede hacerse pasar por una persona de la iglesia, sin la educación ni la creencia real. Es claro desde el principio del drama que Don Álvaro no es un hombre religioso, porque convence a Doña Leonor de huir con él sin casarse oficialmente. Por eso, usa la iglesia como un disfrazo, como una máscara detrás de la que puede esconderse del mundo, puede ser considerado blasfemia.

Además, Rivas se burla de la iglesia y la gente religiosa a través del personaje del Hermano Melitón en la quinta jornada. En la primera escena de esta jornada, un grupo de gente pobre está apiñada a la entrada del convento para recibir raciones de comida. Están quejándose que no reciben bastante, y el Hermano Melitón les responde con tono de reproche:

Mujer - Y aún voy a tomar cuatro, que tengo seis chiquillos.

Hermano Melitón - ¿Y por qué tiene seis chiquillos? ... Sea su alma.

Mujer - Porque me los ha dado Dios.

Hermano Melitón - Sí... Dios... Dios... No los tendría si se pasara las noches como yo, rezando el Rosario o dándose disciplina (Rivas V, i, 163-164).

Ambos personajes aquí usan la voluntad de Dios como una excusa para la situación de la mujer pobre, y aunque el Padre Guardián le grita al Hermano Melitón en este punto en la conversación, él no pide perdón a su superior, lo que muestra que no le importa. Además, los pobres preguntan por el Padre Rafael, diciendo que él tiene más compasión y

entendimiento que el Hermano Melitón, y esto es muy irónico porque, como el receptor descubre un poco después, el Padre Rafael es el enmascarado Don Álvaro.

A la misma vez que la religión es utilizada en estas maneras concretas a través del drama, también tiene un papel temático muy importante, que se presenta desde el título de la obra hasta la última escena. El título implica que el drama va a hablar de la cuestión del destino y su relación con lo que ocurre al final de la vida. La obra quiere que el lector se pregunte si una persona puede tener control de su destino, usando sus acciones y decisiones a través de la vida, o si todo ya está determinado y nada puede ser cambiado. El mensaje de este drama parece ser que una decisión específica, en este caso la decisión de Don Álvaro y Doña Leonor de huir como amantes, puede determinar todo el resto de la vida. Cinco años después del incidente Don Álvaro todavía está huyendo de la familia de Leonor, y al final no tiene otra opción que la muerte. A la misma vez, es necesario considerar de dónde exactamente viene esta fuerza del destino. A primera vista, la fuerza parece proceder de Dios. Pero,

Dios no tiene papel en el drama... la deidad que aquí actúa no tiene sentido, es más, no es nadie. La fuerza del sino es la fuerza de nadie. El sino no es aquí, en este drama, un *quién*. Todo lo más es un *qué*, un algo oscuro, irracional, cuya función es destruir. El sino es el azar puramente mecánico, ni humano ni divino, porque no es nadie, no es persona (Ruiz Ramón 423-424).

Esta concepción de la fuerza del destino en el drama es posible gracias a otra característica de la obra, la libertad. El mundo del drama no necesita tener nada que ver con el mundo real, “es una pura abstracción, en la que la mecánica teatral hace el papel de destino” (Ruiz Ramón 424). Por lo tanto, el concepto del destino puede ser considerado como un concepto religioso, o como una fuerza completamente basada en el mundo teatral del drama. Ha habido un gran debate sobre la segunda mitad del título del

drama, y varios críticos desde el siglo XIX han discutido “si es ‘el fatalismo griego’ lo que informa el drama, si puede o no llamarse Don Álvaro el Edipo cristiano” (Pineyro 79). De este punto de vista, es claro otra vez que el destino en Don Álvaro puede ser una fuerza religiosa, o puede ser una fuerza natural.

La segunda parte en torno al tema de la religión explora dónde una persona pasará la eternidad, ¿en el cielo o en el infierno? Parece que a través del drama, Don Álvaro ha tratado de encontrar la redención por sus acciones; la muerte del marqués fue un accidente, y realmente no quería matar a Don Carlos ni a Don Alfonso. Cuando Don Alfonso viene al convento, Don Álvaro trata de convencerle que no necesitan luchar y que él se siente muy mal por todo lo que ha ocurrido. Por lo tanto, parece que Don Álvaro debe ser perdonado, pero esto no ocurre. Por el contrario, en la última escena del drama, Don Álvaro se convierte en un demonio del infierno, cuando decide cometer uno de los pecados más terribles a los ojos de la iglesia católica, el suicidio. El Padre Guardián llama al Padre Rafael, que por segunda vez crea la impresión que Don Álvaro fue un cura mucho mejor que los verdaderos, pero Rafael no aparece. Después de oír la llamada, Don Álvaro “(*desde un risco, con sonrisa diabólica, todo convulso, dice*) Busca, imbécil, al padre Rafael... Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador... Huid, miserables” (Rivas V, xi, 189). La gente grita “¡Jesús! ¡Jesús!” y la última línea de Don Álvaro es, “¡Infierno, abre tu boca y trágame! ¡Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción...” (Rivas V, xi, 189)! Esta parece una manera peculiar de terminar el drama, pues aunque había tenido que luchar en ciertos momentos, Don Álvaro fue un amante durante la mayor parte del drama, y no parecía tener motivos diabólicos. Pero aquí, se ha convertido teóricamente, después de decidir suicidarse, en un

esbirro del diablo con el motivo de aterrorizar a los humanos, porque no ve otra manera de continuar su vida. “Autor de la ruina de toda la familia de Vargas, no puede afirmarse que cause involuntariamente tanta desgracia”; por eso tiene sentido que no debe ser redimido al final de la vida (Pineyro 79). Es posible interpretar este final como una situación similar a lo que ha ocurrido en el drama con el deseo de los hermanos de vengar a su padre. Ahora, Don Álvaro no tiene ninguna elección sino el suicidio, pues regresará a la tierra para vengar la muerte de su amor, Doña Leonor, pero no va a hacerlo contra solo una persona responsable. El concepto de honor, que es tan importante en la sociedad en que viven los personajes, es responsable por la muerte de Leonor, por eso la venganza de Don Álvaro tiene que ser contra la sociedad, o la humanidad, en general, y no contra un solo hombre. Además, el suicidio puede ser considerado el camino natural de la acción, porque muestra como la fuerza del destino ha impulsado a Don Álvaro terminar su vida en esta manera (Shaw 11). Por otro lado, el suicidio de Don Álvaro al final puede ser interpretado como un acto de locura, como la versión romántica del delirio de un loco (Grey 294).

La religión es utilizada de manera similar en el *Fausto* de Goethe, pero también hay diferencias en las maneras en que se manifiesta. Mefistófeles, el diablo, es uno de los personajes principales en el drama de Goethe. Por contraste, en la obra de Rivas, el espectador no ve una representación del cielo o del infierno hasta la última escena, en donde Don Álvaro aparece como un demonio ambiguo. Pero a través de la presencia del diablo como un personaje físico, Goethe está definiendo cómo el lector necesita mirar y entender la religión para entender su drama. Esto es diferente en *Don Álvaro*, pues en esta última se usa la religión y las personas conectadas con la religión en papeles secundarios,

pero no define el punto de vista que los espectadores necesitan tener. Además, el diablo aparece en la obra de Goethe cuando Fausto está leyendo el evangelio, y dice que puede arreglar la desilusión que tiene el doctor. Con esta elección por parte de Goethe, se sugiere que Fausto no pudo encontrar una solución adecuada en el evangelio, por eso inicia sus aventuras con el diablo. El evangelio da el mensaje que el ser humano será perdonado por sus pecados, pero parece que este mensaje no es bastante para Fausto entender cómo debe actuar o vivir su vida. En *Don Álvaro*, los personajes encuentran refugio y seguridad en la religión, aunque esta no impide el final trágico del drama.

En Alemania, y en los otros países en el norte de Europa, se estaban cuestionando todas las instituciones de la sociedad, porque allí no existía una creencia universal que los escritores pudieran encontrar en sus obras. A la misma vez, España todavía tenía una creencia básicamente universal en el catolicismo, aunque la iglesia había cesado de tener una influencia determinante en la vida diaria. Por lo tanto, Rivas podía incluir elementos católicos y saber que serían entendidos y aceptados por sus espectadores. Los usos del catolicismo también muestran un poco del conservadurismo que todavía existía en España durante el movimiento romántico, que ya para finales del siglo XVIII y principios de XIX no desempeñaba un papel tan fuerte en el norte de Europa.

La razón por la que *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas es considerada como la primera obra romántica es clara cuando se consideran cómo se manifiestan los rasgos principales del romanticismo español en el drama. Fue la primera obra española en este periodo que usó la libertad, el amor, y la religión de estas maneras específicas, diferentes a las obras románticas del norte de Europa. Además, *Don Álvaro o*

la fuerza del sino establece un importante precedente para las obras que serán producidas en España en la próxima década.

Capítulo 2:

Don Juan Tenorio: Volviendo a visitar el mito en forma romántica

Mientras que *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas puede ser considerada como la primera obra teatral romántica producida en España, muchos académicos creen que el movimiento romántico terminó con la publicación de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, en 1844. Como considerada la última obra, *Don Juan Tenorio* encarna el romanticismo español con sus presentaciones de los grandes temas del movimiento – la libertad, el amor, y la religión – pero lo hace en sus propios términos, usando estos temas y sus manifestaciones en maneras diferentes. A la misma vez, el drama de Zorrilla personifica ciertas características importantes de la literatura española durante este periodo histórico que crean diferencias entre el romanticismo español y el del norte de Europa, particularmente la alusión a y las conexiones con la literatura española del Siglo de Oro.

El argumento de *Don Juan Tenorio* no es un relato original de la imaginación de Zorrilla. Más bien tiene un base en el drama siglodeorista de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), que tiene como su protagonista a Don Juan. Por eso, Zorrilla no está tratando de crear una obra nueva y única, sino que está regresando y representando una figura del Siglo de Oro. Según José Ortega y Gasset en su ensayo “La estrangulación de Don Juan”, “El *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” (250). Si los europeos del norte del continente se inspiraron en lugares exóticos y diferentes de los suyos propios, los españoles solo necesitaban mirar a su pasado. Citando “su poder de parodia clásica”,

Aniano Peña cree que *Don Juan Tenorio* “es la obra más representativa del teatro romántico español...en efecto, el drama en cuestión es un muestrario de ecos del Siglo de Oro” (27). Con su elección de crear un parodia de la literatura del Siglo de Oro, Zorrilla está reconociendo su importancia en el desarrollo de la literatura española y también del romanticismo español. Pero hay diferencias evidentes que distinguen entre el drama de Tirso y el de Zorrilla, que definen el *Don Juan* de Zorrilla como una obra claramente romántica.

La obra de Zorrilla empieza en una hostería, donde Don Juan Tenorio está esperando a su compañero para discutir los resultados de una apuesta que comenzó un año antes. El receptor descubre que Don Juan y Don Luis son seductores, y han viajado durante el año seduciendo a mujeres y matando a hombres. En la hostería los hombres hacen una nueva apuesta: Don Juan necesita seducir a dos mujeres, Doña Ana y Doña Inés, en sólo seis días. Don Juan procede a ganar la apuesta cuando seduce a Doña Ana y se roba a Doña Inés del convento llevándola a su finca en el campo, todo en una noche. En su casa, Don Juan convence a Doña Inés que la ama, y ella se da cuenta que también lo ama. En este punto, Don Luis llega a la casa y quiere batirse en duelo con Don Juan porque él sedujo a su prometida. Muy poco después, Don Gonzalo, padre de Doña Inés, llega y quiere devolver a su hija al convento. Don Juan trata de convencer a Don Gonzalo que verdaderamente ama a su hija, pero Don Luis dice que no es posible porque Don Juan es un seductor por los cuatro costados. Don Gonzalo y Don Luis no creen que Don Juan ha cambiado, y que quiera dedicar su vida a Doña Inés, por eso Don Juan mata a los hombres y huye del país.

Al principio de la segunda parte han pasado ya cinco años y Don Juan ha regresado a Sevilla. Va al lugar donde estaba su casa, pero ahora se ha convertido en un cementerio. Aparece la sombra de Doña Inés en el cementerio, porque ya ha muerto, y ella explica que ha ligado el destino de su alma al destino del alma de Don Juan, por eso él tiene que decidir si irán al cielo o al infierno. Después, Don Juan está cenando con dos compañeros y la estatua de Don Gonzalo aparece en la cena. Don Gonzalo le recuerda a Don Juan que no tiene mucho más tiempo de vida, pero Don Juan no quiere escuchar. En la parte final del drama, Don Gonzalo regresa y le informa a Don Juan que ya está muerto, y ahora tiene que ir con él al infierno. Pero mientras arrastra a Don Juan al infierno, él se arrepiente, y Doña Inés llega y lo lleva al cielo.

Don Juan Tenorio es una parodia del drama del Siglo de Oro; no es una copia. Por eso, expresa una libertad de estructura que es muy romántica y moderna en comparación con el texto de Tirso. La obra tiene dos partes separadas, distinguidas “por su carácter diverso: comedia de capa y espada la primera, con la historia del libertino, y drama religioso, con la moralidad propia del auto sacramental, la segunda, cuya culminación marca la salvación del pecador” (Peña 30). La “comedia de capa y espada” se refiere a un drama que tiene mucha acción y suspenso como la parte principal, en vez de un drama que, por ejemplo, se enfoca más en el desarrollo de relaciones entre personajes. Por lo tanto, la obra representa la unión de dos dramas de tipos diferentes. Esta técnica, especialmente después de leer o ver el drama, da más significado a la primera parte de lo que se manifiesta en un primer nivel. De la misma manera, la comedia en la primera parte es necesaria para entender las vidas y los caracteres de los personajes, que se convierten en importantes para entender el final y los efectos que las acciones

tienen en los personajes. Las dos partes se apoyan y complementan, y ambas son necesarias para entender el final y el mensaje que Zorrilla está tratando expresar; es posible salvarse después de una vida pecadora.

Además de tener enfoques temáticos diferentes, también hay otras características estructurales que varían en cada parte del drama. La primera parte tiene “acción y violencia dentro de una increíble concentración de tiempo”, solo una noche (Peña 31). Después, pasan cinco años antes de que comience la segunda parte, un segmento que “marcha a un ritmo lento y meditabundo” (Peña 31). A la vez que violan la unidad teatral de tiempo, estos rasgos de las dos partes del drama también apoyan el desarrollo de la acción y los temas de la obra, y le facilitan al receptor el poder entender la acción. Por ejemplo, la acción de la segunda parte no tendría sentido si tuviera el ritmo y la rapidez de la primera parte, e igualmente la primera parte sería muy aburrida y tendría un sentimiento incómodo con la cadencia de la segunda. El uso de diferentes ritmos y periodos de tiempo a través del drama representa la libertad usada en el drama romántico español y cómo esta expresión teatral pone énfasis en la relevancia del sentimiento y el uso de cualquiera técnica para demostrar esta importancia.

Otra manera en que el drama muestra la libertad es en el uso de elementos sobrenaturales en el argumento y en la acción. El ejemplo más obvio de esta libertad es el personaje de la estatua de Don Gonzalo, que se presenta en la segunda parte del drama de Zorrilla. Don Juan mata a Don Gonzalo en el acto cuarto de la primera parte, casi al final de dicho acto, y más tarde su espíritu regresa transformado. Al final de la primera escena de la segunda parte, *“la estatua de DON GONZALO pasa por la puerta sin abrirla, y sin hacer ruido”* (Zorrilla 2, II, i, 203). Es claro que en la realidad ya murió, que es una

estatua, y que no tiene que abrir la puerta; Don Gonzalo ya no es un ser de la tierra. En una manera similar, al final de su conversación con Don Juan, “*desaparece LA ESTATUA sumiéndose por la pared*” (Zorrilla 2, II, ii, 205). Es interesante que al principio de la escena Zorrilla quiere señalar que la estatua es Don Gonzalo, porque el espectador no ha visto al comendador desde su muerte, pero al final no se trata de Don Gonzalo, es una estatua, un ser sobrenatural.

Inmediatamente después de la entrada de la estatua de Don Gonzalo, los compañeros de Don Juan se desmayan, pero él reconoce al padre de Doña Inés, aunque esté hecho de piedra. Don Juan está confundido si es el comendador o si es otro espíritu impostor, y trata de actuar como si no fuera una ocurrencia rara tener una estatua de piedra como convidado en su mesa. Pero Don Gonzalo no quiere quedarse en la pequeña fiesta, solo quiere entregarle un mensaje a Don Juan. “Heme que vengo en su nombre a enseñarte la verdad”, la estatua dice, “y es: que hay una eternidad tras de la vida del hombre. Que numerados están los días que has de vivir, y que tienes que morir mañana mismo, don Juan” (Zorrilla 2, II, ii, 204-205). En esta situación, Zorrilla está usando una figura sobrenatural para transmitir un mensaje a Don Juan, un ser humano, del otro reino espiritual, el reino de los espíritus de los muertos. La estatua de Don Gonzalo funciona como una conexión entre estos reinos, y tiene la capacidad de existir en ambos. Esta capacidad también contribuye a la confusión de Don Juan en la segunda parte en si todavía está vivo o no. Sin el uso de lo sobrenatural, la posibilidad de comunicación con los seres de otras esferas no sería posible, que es un elemento clave en la resolución del drama.

El uso del elemento sobrenatural fue parte del romanticismo del norte de Europa, pero fue usado en una manera diferente, en términos de sus metas. No existía en todas las obras románticas, pero cuando sí estaba presente, muchas veces tenía la forma de la reencarnación de un personaje después de la muerte. Los españoles usaron también lo sobrenatural, pero, en el caso de *Don Juan Tenorio*, fue utilizado como una manera de conectar el mundo humano y el mundo espiritual. En el caso del romanticismo del norte de Europa, usaban la reencarnación como una representación del poder del escritor para crear o destruir cualquier cosa, y también como una rebelión contra el poder de los dioses o las fuerzas que supuestamente controlan todo (del Pilar Bravo 140). Este uso es diferente en el caso de la literatura española porque le da el poder de controlar todo al hombre, y en el drama de Zorrilla el hombre solo tiene el poder de controlar su destino hasta cierto punto, en donde el poder le es cedido a Dios y a las fuerzas sobrehumanas del universo.

Como es común en las obras románticas españolas, el amor tiene un papel muy importante en este drama. No solo funciona como la fuerza motora del argumento, sino que también Zorrilla usa sus personajes para representar tipos diferentes de amor, especialmente a través de los personajes de Don Juan y Doña Inés, quienes son casi opuestos en sus acercamientos al amor. Cuando empieza el drama, Doña Inés está a punto de convertirse en monja. Por eso, ella representa el amor divino y puro, porque ella lo siente hacia Dios, quien no puede responder en una forma concreta o física. Cuando Brígida está empezando a manipular los sentimientos de Doña Inés a favor de Don Juan, la joven mujer exclama, “nunca el claustro abandoné, ni sé del mundo exterior los usos:

mas tengo honor. Noble soy, Brígida, y sé que la casa de don Juan no es buen sitio para mí” (Zorrilla 1, IV, ii, 154). En gran parte del drama, Doña Inés debate sus sentimientos hacia la iglesia y Dios y sus sentimientos hacia Don Juan; quiere dedicarse a la religión y a Dios pero los poderes de persuasión y seducción de Don Juan son tan fuertes que al final no puede resistirlos.

Por otro lado, Don Juan representa el amor como atracción física, como pasión carnal, en su necesidad de conquistar a una mujer. No tiene interés en desarrollar relaciones serias y verdaderamente románticas con las mujeres porque no las ve como seres humanos; las ve como objetos que él quiere poseer. Por eso, dedica su vida a desarrollar sus habilidades de seducción de todo tipo de mujeres, de todos los caminos de la vida. Hablando de sus conquistas con Don Luis – quien es su contrapartida en la seducción – dice “por donde quiera que fui, la razón atropellé, la virtud escarneceí, a la justicia burlé, y a las mujeres vendí. Yo a las cabañas bajé, yo a los palacios subí, yo los claustros escalé, y en todas partes dejé memoria amarga de mí” (Zorrilla 1, I, xii, 94). Este discurso muestra otro elemento importante del carácter de Don Juan, se trata de un hombre sumamente narcisista. El amor de Don Juan por sí mismo, que se puede ver a través de su confianza y los cuentos de sus logros, lleva otro tipo de amor al drama, que puede ser considerado la alternativa para Don Juan de amar a una mujer; él se ama a sí mismo. Don Juan tiene tanta confianza que puede seducir a cualquier mujer que conozca, que dice que solo necesita seis días, “uno para enamorarlas, otro para conseguir las, otro para abandonarlas, dos para sustituirlas y una hora para olvidarlas” (Zorrilla 1, I, xii, 100). Con esta mentalidad, Don Juan no actúa lentamente cuando acepta la apuesta de Don Luis que exige que seduzca a dos mujeres a la misma vez, porque está seguro que

puede ganarla. A través del drama, parece que la confianza de Don Juan empieza a disminuir un poco, especialmente en la segunda parte después de que aparece la estatua de Don Gonzalo. Pero cuando está completando la seducción de Doña Inés, esta característica tiene un papel clave en la manera en que funciona y logra sus afectos.

Mientras que Doña Inés y Don Juan parecen representar dos tipos opuestos de amor, a la misma vez ambos representan el amor agape. En el Nuevo Testamento de la Biblia, el amor agape se refiere al amor de Dios por los seres humanos, al amor recíproco de los seres humanos por Dios, y también se refiere al amor de seres humanos por otros seres humanos (“Agape”). Si se considera este tipo de amor, Doña Inés es un ejemplo del amor que sienten los humanos por su creador, en el sentido cristiano. Esta idea se extiende a la decisión de Doña Inés al principio del drama, de servir a la iglesia como monja. Don Juan, por otro lado, puede representar el deseo del ser humano por sus hermanos y hermanas humanos. El amor carnal que guía a Don Juan en sus conquistas de mujeres es una manifestación del amor que se siente el ser humano por sus hermanos, en que Don Juan ama a las mujeres como un grupo de seres, no como individuos. En un artículo sobre lo sensual y espiritual en Don Juan, Sylvia Walsh Utterback describe este tipo de amor en esta manera:

Ever prepared and always triumphant, Don Juan acts with a passion, energy, and exuberance that is spontaneous and immediate. But his love is faithless and momentary; as soon as he has been with one woman, he desires another, for it is not a particular female but “woman” that he desires and idealizes in each (633).

Por eso, estas dos personas básicamente opuestas en sus búsquedas de amor, representan a la misma vez el amor general y universal. Además, se juntan eventualmente para formar el gran amor romántico en el drama, aunque no está totalmente realizado antes de la muerte de ambos personajes. Pero no empieza como un amor romántico; por el contrario,

la conquista de Doña Inés por parte de Don Juan empieza con la apuesta entre Don Juan y Don Luis. Después de su conversación sobre los logros del año pasado, es claro que Don Juan es el seductor superior, porque tiene más logros, pero para demostrarlo tiene que seducir tanto a Doña Ana como a Doña Inés, una que está comprometida y una que es virgen.

Por eso, para empezar a seducir a Doña Inés, Don Juan usa a la criada de Inés, Brígida, para entregarle cartas de amor a su amada. Llena estas cartas con expresiones de grandes sentimientos de pasión y del amor que supuestamente tiene Don Juan por la hija del comendador. Usa expresiones como “luz de donde el sol la toma, hermosísima paloma, privada de la libertad”, “mi alma, doña Inés, no alcanza otro porvenir que vos”, y “Inés, alma de mi alma, perpetuo imán de mi vida, perla sin concha escondida entre las algas del mar” (Zorrilla 1, III, iii, 138-139). En este momento del drama Don Juan y Doña Inés no se han conocido cara a cara, lo que muestra los poderes seductores de Don Juan y los métodos que él usa para ganar a las mujeres. Más tarde, Don Juan usa este mismo poder de seducción con las palabras, luego de haber llevado a Doña Inés a su finca. En este momento Doña Inés quiere regresar a su casa, pero Don Juan no quiere, lo cual provoca que pronuncie su discurso famoso y poético, esta vez frente a frente a Doña Inés, sobre la profundidad e intensidad de sus sentimientos amorosos. Lentamente, el famoso seductor le explica a Doña Inés cómo la finca es el mejor lugar en que puede encontrarse, porque todo es conducente al crecimiento de su amor; Don Juan termina con las palabras “sí, bellísima Inés, espejo y luz de mis ojos; escucharme sin enojos, como lo haces, amor es: mira aquí a tus plantas, pues, todo el altivo rigor de este corazón traidor que rendirse no creía, adorando vida mía, la esclavitud de amor” (Zorrilla 1, IV, iii, 158-

159). Después de este parlamento, Doña Inés no sabe qué puede hacer, sino decirle a Don Juan “caer en vuestros brazos, si el corazón en pedazos me vais robando de aquí?...ámame, porque te adoro” (Zorrilla 1, IV, iii, 159-160). Este es un momento muy importante en el drama, porque el amor correspondido de Doña Inés por su seductor tendrá un papel clave en la redención de Don Juan al final. Sin el amor puro y verdadero de Doña Inés, Don Juan seguramente habría sido condenado al infierno por los pecados de su vida, pero tiene la oportunidad de salvarse, gracias al amor de Doña Inés.

Casi tan importante en la evolución del argumento de *Don Juan Tenorio* como las relaciones amorosas entre Don Juan y Doña Inés son las relaciones entre la hija y su padre, Don Gonzalo, el comendador de Calatrava. Casi desde el principio del drama, Don Gonzalo sabe que Don Juan quiere seducir y casarse con Doña Inés, y también sabe que su hija quiere marcharse al convento y entregarse a una vida religiosa, y Don Gonzalo no quiere que Don Juan evite que esto suceda. Le dice a Don Juan en el primer acto, “antes de consentir en que se case con vos, el sepulcro, ¡juro a Dios!, por mi mano la he de abrir” (Zorrilla 1, I, xii, 101). Es claro que Don Gonzalo quiere la mejor vida posible para su hija, y conoce la mala reputación de Don Juan, por eso no quiere que él se involucre en la vida de Doña Inés. Después de que Don Juan se lleva a Doña Inés a su casa, Don Gonzalo lo persigue para tratar de recobrarla. Cuando llega allí, Don Juan trata de convencerle que verdaderamente ama a Doña Inés y quiere ser un esposo leal y cariñoso, pero el comendador no le cree. “Miserable,” dice Don Gonzalo, “tú has robado a mi hija Inés de su convento, y yo vengo por tu vida, o por mi bien” (Zorrilla 1, IV, ix, 168). El comendador no escucha las profesiones de amor de Don Juan, y dice que matará a Don Juan antes de presentarse en la boda de él y Doña Inés.

Aún después de la muerte de Don Gonzalo y de su hija, en la segunda parte del drama el padre todavía está tratando de proteger la vida – en este caso eterna – de su hija Inés. Desde su punto de vista, Don Juan merece ir al infierno después de la muerte, pero Don Gonzalo sabe que su destino está conectado al destino de Doña Inés, porque ella murió de un corazón roto en los años entre la primera y la segunda parte del drama. Por eso, ella no puede ser salvada sin la salvación de Don Juan. Por esta razón, el espíritu de Don Gonzalo regresa en la forma de estatua para decirle a Don Juan que necesita arrepentirse, para poder ir al cielo. “Don Juan, un punto de contrición da a un alma la salvación y ese punto aún te le dan” (Zorrilla 2, III, ii, 215). Este esfuerzo por parte de Don Gonzalo es otra representación del amor que tiene por su hija, que tiene gran efecto en la salvación de Don Juan y Doña Inés al final de la obra. Sin su regreso en la forma de la estatua, Don Juan nunca habría pensado en sus acciones a través de la vida, no hubiera llegado en su punto de contrición, y como resultado, él y Doña Inés juntos hubieran ido al infierno. Al final del drama, todos los tipos diferentes de amor se entrelazan, ya que todos tienen efectos los unos en los otros y tienen influencia en el resultado de la obra.

Las representaciones del amor en *Don Juan Tenorio* – del amor romántico, el amor narcisista, y el amor familiar – desempeñan papeles importantes en el drama, pero sobre todo se trata de papeles diferentes al de las obras románticas no españolas. En este drama, el amor romántico crece del narcisismo y de la confianza que tiene Don Juan en sí mismo, cosas que pueden ser consideradas como otros tipos de amor. En contraste, en *Fausto*, por ejemplo, el amor erótico tiene una base en la búsqueda de la razón y la verdad, que no es un tipo de amor, sino lo opuesto. Fausto está buscando una manera de entender el mundo y el universo que tiene una base en las ciencias, mientras que Don

Juan lleva una vida con una base en la pasión y el deseo. La diferencia fundamental aquí es que la base en el drama alemán es la razón, que es una cosa práctica, y en el español es la pasión, que no es concreta. Esta parte del drama español también apoya la caracterización del romanticismo español como uno lleno de los sentimientos y la sentimentalidad en vez de la razón y la inteligencia.

El catolicismo desempeña papeles diferentes en el drama, y tienen grandes influencias en el argumento, especialmente al final. Para empezar, el hecho de que Doña Inés comienza el drama como virgen que pronto será una monja es una de las maneras más explícitas en que Zorrilla usa la temática religiosa. Crea una oposición entre Dios y Don Juan como objetos del cariño de Doña Inés, y ella no puede tener ambos. Tiene que elegir entre su Padre Eterno y su amor carnal, y este debate continúa a través de la primera parte del drama. Dentro de esta misma línea de pensamiento, el convento existe para Doña Inés como un lugar seguro, en oposición a la compañía de Don Juan, la cual es mucho más arriesgada. Por eso, en *Don Juan Tenorio*, la religión está presente como una institución que tiene una presencia clara, y que los personajes utilizan.

La cuestión más importante del tema religioso en el drama es que es suficiente para lograr la salvación al final de la vida. Hay dos lados de esta cuestión; un lado puede decir que la salvación es determinada por las acciones a través de la vida. Por eso, una vida llena de pecados y decisiones malas y perjudiciales conducirá a una vida eterna en el infierno, mientras que una vida llena de obras buenas y decisiones beneficiosas permitirá que el ser humano alcance la vida eterna en el cielo. Los que están en el otro lado de la cuestión dirían que aún si una persona tiene una vida pecaminosa, si se arrepiente al final

de esta todavía puede ser salvada. En *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, el Don Juan de Tirso no tiene la oportunidad de arrepentirse, por eso al final del drama va al infierno por sus pecados. Pero en su versión romántica, Zorrilla decide darle a Don Juan la oportunidad de redención, porque no es solo la vida eterna de Don Juan la que estará afectada por su decisión; sino que también afecta la salvación del alma de Doña Inés.

Al principio de la segunda parte del drama, Don Juan conoce a la sombra de Doña Inés, quien ya ha muerto antes de esta parte de la obra, y explica por qué todavía puede interactuar con él:

Yo a Dios mi alma ofrecí en precio de tu alma impura, y Dios, al ver la ternura con que te amaba mi afán, me dijo: “espera a don Juan *en tu misma sepultura*. Y pues quieres ser tan fiel a un amor de Satanás, con don Juan te salvarás, o te perderás con él” (Zorrilla 2, I, iv, 188).

Después de esta explicación por parte de la sombra de Doña Inés, Don Juan no sabe qué hacer, pero cree que tiene tiempo para descifrarlo antes de morir. Todavía tiene esta mentalidad durante su primera reunión con la estatua de Don Gonzalo, que es la razón por la cual actúa como si fuera una situación normal y no es necesario tener miedo de lo que Don Gonzalo ha dicho sobre su muerte inminente.

Don Juan no se da cuenta de la gravedad de todo hasta que descubre, en el acto final, que ya ha muerto en un duelo a manos de su compañero, Centellas, y ve que no tiene tiempo de arrepentirse. “Ahora, don Juan, pues desperdicias también el momento que te dan, conmigo al infierno ven”, dice la estatua de Don Gonzalo (Zorrilla 2, III, ii, 216-217). Don Juan, esperando que no sea tarde, exclama, “suelta, suéltame esa mano, que aún queda el último grano en el reloj de mi vida. 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” (Zorrilla

2, III, ii, 217)! Finalmente, Don Juan se ha dado cuenta que no tiene más tiempo y que irá al infierno; pero en una forma clásicamente melodramática, Doña Inés aparece justo a tiempo para salvarle. Un melodrama simula una pesadilla, en el sentido que las fuerzas buenas no pueden detener a los villanos, pero el final de la historia es como un despertar de la pesadilla, y los rectos triunfan (Brooks 204). Al final del drama, cuando parece que Don Juan irá al infierno, Doña Inés llega para salvar la ocasión: “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 al pie de la sepultura” (Zorrilla 2, III, iii, 218). Además, Doña Inés desempeña un papel católico clásico aquí; es representada como el medio de salvación, la madre que tiene que salvar a su hijo (Mandrell 231). En este sentido, el final puede funcionar como una crítica de las reglas religiosas de papeles de género, en que se espera que Doña Inés llenará el papel de la Virgen María y ayudar al ser humano lograr la salvación.

Por lo tanto, al final del drama, los ángeles reemplazan las sombras, y el alma de Don Juan va con el alma de Doña Inés al cielo, después de que Don Juan le da gracias a “Dios de la clemencia el Dios de *Don Juan Tenorio*” (Zorrilla 2, III, iv, 219). Es claro que Zorrilla toma la posición que arrepentirse, aun cuando sea al final de la vida, preservará el alma eternamente, que es una idea clave del catolicismo. Su decisión de salvar el alma de Don Juan, una decisión diferente de la que eligió Tirso en su *Don Juan*, puede mostrar unas realidades y aspectos diferentes. Por ejemplo, es posible que Zorrilla esté mostrando la fuerte presencia de la iglesia en la sociedad, o sus esfuerzos de recuperar la fuerte presencia eclesiástica que prevaleció en el pasado. Pero también puede ser una parodia de esta idea católica de la salvación. En el rendimiento teatral de este

drama los demonios y las sombras literalmente están arrastrando a Don Juan al infierno, y Doña Inés llega para tomarle de la mano y llevarle al cielo justo a tiempo. Esta es una dramatización un poco exagerada de la idea de la salvación, y es una dramatización muy teatral. Esta escena final muestra la idea de cómo el teatro español sirve como una arena en que se puede crear otra realidad, un mundo en que mezclan la realidad y la imaginación. Además, parece que Zorrilla se está burlando de la creencia católica de la salvación.

Esta parte final del drama no es el único lugar en que Zorrilla toma una perspectiva irónica de la iglesia. A través del drama, la actitud de Don Juan hacia las figuras de autoridad, incluso las figuras religiosas, está caracterizada por el desdén. Don Juan cree que puede hacer cualquier cosa o cualquier decisión y no existirá un problema, porque él tiene el control total en su vida. Con este aspecto de la personalidad de Don Juan en mente, y recordando que habla con la sombra de Doña Inés y con la estatua de Don Gonzalo, es posible que el personaje sea una representación de una persona independiente que se enfoca a la religión por sí mismo, sin el apoyo directamente de la institución de la iglesia. El hecho que al final de la obra Don Juan se salva cuando se arrepiente, o es salvado por Doña Inés, sugiere que es posible para los seres humanos determinar sus destinos, lo que desafía el concepto católico de la omnipotencia de Dios. Estas manifestaciones de duda con respecto a la iglesia y a la religión ayudan a preparar el terreno para la presentación irónica al final del drama.

Uno de los mensajes importantes del final de *Don Juan Tenorio* es que es posible salvarse con un acto de contrición antes de la muerte. Por extensión, el drama dice que las acciones no son las más importantes en la determinación del destino; en vez, lo

importante es como se siente el individuo sobre las acciones y la manera en que ha elegido vivir su vida. En *Fausto*, Mefistófeles trata de crear experiencias físicas en que espera que Fausto encuentre la felicidad total. Este está expresando la idea que la felicidad no es intelectual ni espiritual, que puede ser encontrada en la actividad concreta, que se coloca en oposición al mensaje de *Don Juan Tenorio*, que pone menos importancia en las acciones y más en las relaciones espirituales con su propia alma y con Dios. Esta diferencia puede ser atribuida a la necesidad evidente en el romanticismo del norte de alejarse del pasado y encontrar sus propias relaciones con el mundo. La representación de figuras espirituales también es diferente en cada drama. En el teatro español las figuras del reino espiritual existen en las formas de la sombra de Doña Inés, la estatua de Don Gonzalo, y los demonios que vienen al final para llevarse a Don Juan al infierno; todos estos personajes no encajan en la vida diaria de los humanos. Por otro lado, la figura de Mefistófeles en el drama alemán puede cambiar su forma física para encajar y viajar con Fausto. Esto puede representar la manera en que la religión en España todavía existía como una institución definida y separada de la vida diaria de la persona española, por eso las figuras espirituales aparecen en manifestaciones claramente diferentes de los humanos.

Aunque es sólo uno de muchas interpretaciones artísticas del mito de Don Juan, *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla es la única interpretación estrictamente romántica. Las diferencias entre este drama y el de Tirso representan cambios que reflejan las ideas que existían en España durante el breve periodo romántico sobre la libertad, el amor, y la religión, y la dificultad de reconciliarlas en todo momento. Además, muestra como los escritores españoles estaban en deuda con los escritores del Siglo de Oro, y como estas

obras todavía tienen mucha influencia en el siglo XIX. A la misma vez, funciona como un ejemplo perfecto de las singulares señas de identidad del romanticismo español.

Conclusión:

El caso del romanticismo español

El romanticismo no duró mucho tiempo en España – apenas entre diez y quince años – periodo durante el cual el movimiento romántico tuvo una vida activa e importante en el país. Por esta razón, es fácil definir este movimiento como uno relativamente pequeño dentro del amplio movimiento romántico del norte de Europa, y asumir que no tiene sus propias características o su propio enfoque temático. Pero a través del estudio de dos de las obras teatrales más representativas del romanticismo español, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) del Duque de Rivas y *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla, que surgen dentro del contexto histórico y cultural de Europa en la primera mitad del siglo XIX, es claro que el movimiento romántico español es único. Se trata entonces de un prestigioso movimiento que tiene sus propios temas importantes usados en maneras diferentes y con intenciones diferentes a los utilizados en el romanticismo del norte de Europa.

Se puede caracterizar el romanticismo en los países del norte de Europa cómo un movimiento de avance, cómo un movimiento en sentido opuesto a lo que estaba ocurriendo con respecto a las artes en estos países en el siglo XVIII. Los europeos buscaban otra manera de relacionarse con el mundo en sentido intelectual, por eso se movieron fuera de las ideas de la Ilustración, y empezaron a formular las ideas que iban a caracterizar el romanticismo. Una de las ideas más importantes de este movimiento, especialmente en comparación a las ideas de la Ilustración, es la importancia de las pasiones y los sentimientos en la manera en que el ser humano interactúa con la naturaleza y el mundo en torno a él. A la misma vez, los románticos del norte de Europa

combinaron este uso de las pasiones y los sentimientos con el desarrollo y crecimiento de la industria en esa parte del continente. En España, la industria no estaba creciendo con la misma intensidad que en el norte, por eso este aspecto de la propuesta romántica no existía. Por lo tanto, los románticos españoles optaron por vincular sus emociones con la naturaleza, y tomaron decisiones basadas en cómo se sentían emocionalmente frente a una situación.

Este uso de la pasión como el impulso principal del romántico español y su obra se manifiesta en *Don Álvaro o la fuerza del sino* y en *Don Juan Tenorio*. Ambos dramas presentan las pasiones de maneras diferentes, y todos tienen impactos importantes en los argumentos de las piezas. En ambas obras, el amor pasional entre las parejas protagonistas, Don Álvaro y Doña Leonor y Don Juan y Doña Inés, dura a lo largo de todo el drama y las decisiones de los personajes dependen en lo que piensan sobre este amor. En *Don Álvaro*, el honor familiar del marqués y sus hijos, Don Carlos y Don Alfonso, que incita su venganza contra Don Álvaro, es otra representación de la pasión como papel clave en el drama. Sin embargo, en *Don Juan Tenorio*, hay más representaciones diferentes del amor, principalmente el amor narcisista de Don Juan, el amor religioso de Doña Inés, y el amor de Don Gonzalo por su hija, y el amor agape. El uso de la pasión amorosa en tantas manifestaciones diferentes refuerza su importancia como un elemento de la literatura romántica española, y también se distingue entre estas obras románticas españolas y las obras románticas de otras partes del Europa. Esta diferencia sirve como una de las características más importantes del romanticismo español como un movimiento único.

Otro rasgo clave del romanticismo del norte de Europa es la manera en que los románticos trataban de encontrar inspiración en lugares exóticos, como el Oriente. Los europeos pensaban que el estilo de vida en el Oriente, o en otros países no occidentalizados, era muy diferente al estilo de la Europa occidentalizada, pero como no sabían mucho sobre este estilo de vida, usaron su imaginación para crear un imagen de un mundo muy exótico y diferente. Por su parte, los escritores españoles no trataban de encontrar inspiración en lugares extranjeros, sino que miraban más bien hacia su propio pasado, a su Siglo de Oro literario. Dentro de esta misma línea de pensamiento es la idea de España como un país que tiene un carácter innatamente romántico. Por eso, no necesitaron tener puestas las esperanzas en países exóticos y extranjeros, pues sentían que ya tenían elementos románticos en el carácter nacional de su país.

La influencia del Siglo de Oro es evidente en la literatura romántica. En *Don Juan Tenorio*, Zorrilla está retomando la historia de Don Juan, introducida inicialmente durante el Siglo de Oro por Tirso de Molina en *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*. Con esta elección, Zorrilla está rindiendo homenaje a Tirso y a su influencia en la literatura española. Además, Zorrilla utiliza temas prevalentes del Siglo de Oro, especialmente la cuestión de la intersección entre el mundo en la realidad y el mundo de los sueños y la imaginación, y en cuál es mejor creer en situaciones diferentes. Zorrilla hace referencia a estos rasgos de la literatura del Siglo de Oro en una manera similar a la manera en que lo hacen los románticos del norte de Europa, como un punto de contraste lejos de la realidad en que están viviendo. La manera en que este punto de contraste para los españoles es diferente al de los europeos del norte es un modo en que el movimiento español se diferencia de los movimientos románticos en otros países.

En el norte de Europa, los románticos más importantes fueron poetas o novelistas, con algunos dramaturgos. España también tuvo afamados poetas y novelistas – Espronceda y Gómez de Avellaneda – pero en adición tuvo ensayistas y periodistas – Mesonero Romanos y Larra – y los dramaturgos desempeñaron un papel más prevalente en la manera en que contribuyeron a definir el movimiento romántico español. La elección de la estructura dramática dio mucha libertad en la forma concreta del drama, que es una característica única del romanticismo español. En *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Rivas emplea el verso y la prosa a través de la obra, y los cambios corresponden a cambios temáticos y a cambios en el humor del drama. En *Don Juan Tenorio*, Zorrilla divide su drama en dos partes separadas por tema y acción, pero ambas se juntan para formar el drama completo. Cabe destacar que ninguno de los dramas sigue la aristotélica unidad de tiempo; ambos saltan años entre jornadas para demostrar el poder del destino que ha sido establecido para los personajes al principio de cada pieza. Estas libertades le dan la oportunidad a los dramaturgos románticos españoles de crear sus propios mundos separados del mundo real, en que ellos controlan todo lo que ocurre y cómo funcionan las fuerzas diferentes de la naturaleza y de su mundo fabricado.

El último elemento que caracteriza el romanticismo español es la manera en que las obras incorporan la religión como una parte de la sociedad y la vida diaria en España. En ambos dramas, el catolicismo está presente como una institución con la que se relacionan los personajes; Doña Leonor y Don Álvaro buscan refugio en la ermita en *Don Álvaro*, y Doña Inés quiere convertirse en monja al principio de *Don Juan Tenorio*. Los temas religiosos también existen en ambas obras, entre los cuales el más importante es la cuestión de la salvación y dónde una persona pasará la eternidad, ¿en el cielo o en el

infierno? Con este aspecto, surge la interrogante de qué es lo que resulta necesario para lograr la salvación y el perdón de Dios antes de la muerte, y ambos dramas ofrecen unas respuestas posibles para estas preguntas. A la misma vez que ambas piezas hablan sobre estas cuestiones religiosas, también se burlan y satirizan el poder de la iglesia, su papel en la sociedad, y las ideas claves del catolicismo. El papel de la religión en los dramas románticos españoles está mucho más matizado que el mismo tema en las obras románticas del norte de Europa, debido a que la presencia de la iglesia en la sociedad española a través de la historia y los siglos que conducen al siglo XIX fue tan fuerte y robusta, que resultó necesario tratarla en una manera más compleja.

El movimiento romántico en España es un movimiento complejo y rico, que muestra mucho sobre la evolución de la literatura española hasta la primera mitad del siglo XIX, y los asuntos importantes en la sociedad española durante este periodo. Además, estas características del movimiento muestran que el romanticismo español es uno único en comparación al movimiento romántico en el norte de Europa, una expresión conocida por un público más amplio. Las maneras en que el movimiento español hace frente a la influencia del Siglo de Oro y a los temas de la pasión, la libertad, y la religión son diferentes que las maneras en que los románticos europeos clásicos hacen frente a estos temas y circunstancias sobre todo porque los españoles estaban experimentando un ámbito social, político, y artístico diferente. Por eso, el romanticismo español debe ser estudiado y considerado como su propio movimiento literario, tan importante e interesante en el canon literario del mundo como cualquier otro movimiento en la historia.

Bibliografía

- Abrams, M. H. *Natural Supernaturalism; Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: Norton, 1971.
- “Agape”. *Encyclopaedia Britannica Online*. Encyclopedia Britannica, 2007.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale UP, 1976.
- Brown, Marshall. "Romanticism and Enlightenment". *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Ed. Stuart Curran. Cambridge: Cambridge UP, 1993. 25-47.
- del Pilar Bravo, María. "Literary Creation and the Supernatural in English Romanticism". *Revista colombiana de educación bilingüe* 1 (2007): 138-43.
- de Rivas, Duque. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Ed. Alberto Sánchez. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 2010.
- Goethe, Johann Wolfgang Von. *Faust A Tragedy Part One*. New Haven: Yale UP, 1992.
- Grey, Ernest. "Satanism in "Don Alvaro"". *Romanische Forschungen* (1968): 292-302. *JSTOR*.
- Iarocci, Michael P. *Properties of Modernity: Romantic Spain, Modern Europe, and the Legacies of Empire*. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2006.
- Madoz. "Hornachuelos." *Diccionario geográfico*. IX.: 1847. 231.
- Mandrell, James. *Don Juan and the Point of Honor: Seduction, Patriarchal Society, and Literary Tradition*. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1992.
- Romero Mendoza, Pedro. *Siete ensayos sobre el romanticismo español*. Cáceres: Servicios Culturales de la Excma. Diputación Provincial de Cáceres, 1960.

- Rosés, Joan R. "Why Isn't the Whole of Spain Industrialized? New Economic Geography and Early Industrialization, 1797-1910." *The Journal of Economic History* 63.4 (2003): 995-1022. *JSTOR*.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- Ortega y Gasset, José. "La estrangulación de Don Juan". *Obras Completas* 5 (1970).
- Peers, E. Allison. *A History of the Romantic Movement in Spain*. New York: Hafner, 1964.
- Peña, Aniano. "Introducción". José Zorrilla. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 2011: 11-64.
- Pineyro, Enrique. *El romanticismo en España*. Paris: Garnier Hermanos, Libreros Editores, 1904.
- Sánchez, Alberto. "Introducción". Duque de Rivas. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 2010: 11-37.
- Shaw, Donald Leslie. *A Literary History of Spain the Nineteenth Century*. London: Ernest Benn, 1972.
- Walsh Utterback, Sylvia. "Don Juan and the Representation of Spiritual Sensuousness". *Journal of the American Academy of Religion* 47.4 (1979): 627-44. *JSTOR*.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Ed. Aniano Peña. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 2011.