

Don Juan, vendaval erótico romántico, en Espronceda y Zorrilla

Con este título pretendo, evidentemente, aludir al tema central de nuestro Congreso, *El eros romántico*, decidido por la Junta Directiva a propuesta de Ermanno Caldera hace tres años. Para ello, tomo prestado un texto de Américo Castro del Prólogo a su edición de *El Burlador de Sevilla* en el que dice que Tirso de Molina proyectó el personaje de don Juan con técnica violentamente barroca, "a modo de vendaval erótico" (p.XXIII). Naturalmente, Américo Castro utiliza el adjetivo "erótico" en el sentido que le da el diccionario de "perteneciente o relativo al amor sensual, al amor carnal". En efecto, en el don Juan originario el eros, el amor carnal es apremiante ("esta noche he de gozalla" , dice de Tisbea, I, v. 686, o "gozarla esta noche espero", piensa de Aminta, III, v.114) y constituye su compulsiva guía vital, en el sentido en que el propio don Juan emplea la palabra "amor":

El amor me guía a mi inclinación, de
quien no hay hombre que se resista.
Quiero llegar a la cama. ¡Aminta! (III,
198-202)

Del eros barroco al eros romántico

Don Juan es la imagen esencial del Deseo. Es eros, un eros constante que en sus varias manifestaciones asume diversos significados. Teniendo esto en cuenta, vamos a considerar cómo, en la figura de don Juan, el eros barroco, se hace eros romántico. En el primero, el Deseo sucumbe derrotado por una conciencia antigua del mundo (vid. Cascardi) y en el segundo, en una concepción moderna, la derrota del Deseo se manifiesta como empresa de invicta heroicidad o bien se evita la derrota sustituyendo el amor carnal por un amor angélico y espiritual que queda glorificado al transformarse el Deseo quebrantador de las normas del don Juan originario en sometimiento a la autoridad establecida por la sociedad y por la religión.

Dos donjuanes representan en España de forma destacada este eros romántico: el don Juan de Espronceda en el poema narrativo *El estudiante de Salamanca* y el de Zorrilla en el drama *Don Juan Tenorio*. Al comienzo del poema de Espronceda, el protagonista, don Félix de Montemar, se nos presenta como "segundo don Juan Tenorio" (v.100), es decir como nuevo "vendaval erótico;" nuevo, pero todavía según las pautas tradicionales, de acuerdo con las características propias del don Juan barroco:

Siempre en lances y en amores,
siempre en báquicas orgías,
mezcla en palabras impías
un chiste a una maldición, (vv. 120-123)

También a él se le ha aplicado con propiedad la metáfora del vendaval: para Joaquín Casaldueiro, este segundo don Juan Tenorio es, como el primero, "un torbellino" y "como huracán, arrasa todo a su paso" (p.183).

Teniendo en cuenta este linaje tradicional, Luciano G. Egido sugiere la posibilidad de que el prototipo medieval del "estudiante de Salamanca", personaje "mujeriego y atrevido, insolente y pecador" (p.236), confluyera en la creación del don Juan Tenorio tirsiano con la del galán libertino mediante una mutación en la que el estudiante cambiara su indumentaria talar por la de caballero, manteniendo su perfil tradicional de fornicario, esencial del galán burlador. Esta combinación de dos tipos libertinos, el estudiante y el galán, personajes ambos de carácter erótico trazados de acuerdo con pautas tradicionales, es la que en principio caracteriza efectivamente al protagonista del poema de Espronceda. Pero toda esta caracterización tradicional del personaje cambia en la cuarta parte cuando se encuentra con el espectro; hasta entonces parece un galán sacado de una comedia de capa y espada del XVII en conflicto con el hermano de la dama que, según las convenciones del género, está obligado a proteger el honor de su hermana. En efecto, el "cuadro dramático" de la tercera parte remite en su epígrafe a una comedia de Moreto. Pero el desafío obligado del teatro antiguo lo cambia todo en el relato decimonónico y le da un sentido moderno al personaje tradicional romantizando la figura antigua y barroca del galán estudiante.

También, siguiendo el dinamismo del modelo original, Zorrilla concibe su don Juan Tenorio como "vendaval erótico" que con su ímpetu arrasa, según él mismo se envanece, las cabañas, los conventos, los claustros, dejando memoria amarga de él en todas partes:

Yo a las cabañas bajé,
yo a los palacios subí,
yo a los claustros escalé
y en todas partes dejé
memoria amarga de mí. (vv.505-509)

Los dos personajes huracanados, en ambos textos decimonónicos, viven en la época de los Austria, representando, con los atributos del héroe español tradicional, la figura antigua de don Juan. Espronceda en su cuento fantástico y Zorrilla en su drama toman esta figura antigua de la España de la Contrarreforma presentándola primero en su atavío antiguo para darle finalmente una dimensión moderna en ambas obras en el marco histórico-literario del Romanticismo español. Pero como es bien sabido, en el capítulo de la literatura romántica española, contrastan simultáneamente dos concepciones opuestas del mundo moderno: la de literatura que expresa la angustia del mal del siglo, por un lado, y la literatura consoladora de dicho mal, por otro. Los dos donjuanes indicados los representan respetivamente, la primera en el "vendaval erótico" de Espronceda y la segunda en el "vendaval erótico" de Zorrilla.

Don Juan rebelde, héroe romántico

Esta gran transfiguración del don Juan antiguo al moderno a que nos hemos referido se realiza cuando en el Romanticismo el malvado se convierte en héroe, haciendo del don Juan tradicional un hombre moderno, idealista insatisfecho, rebelde prometeico y satánico. A comienzos del siglo XIX, el don Juan antiguo y originario, tal como lo había concebido la España de la Contrarreforma, en contra del Renacimiento, transgresor malvado, atrevido gozador de los placeres engañosos de este mundo, fascinado por todos los atractivos sensuales de la vida, por lo tanto, pecador responsable de su propia condenación por su inmoralidad, se transforma haciendo del deseo erótico una imagen simbólica del anhelo ardiente de eternidad. El don Juan decimonónico se muestra hombre de su tiempo, moderno, investido de invicta heroicidad romántica, triunfador en su derrota. Al adoptar la figura de héroe

romántico, representa la exaltación del rebelde contra la vida concebida como prisión, asumiendo la caída y la liberación como consecuencias grandiosas y contradictorias de una heroica rebelión que lo magnifica haciéndolo aparecer grandioso en su caída, orgulloso y condenado a la vez bajo el signo de Prometeo y de Satán. En el héroe romántico, el eros se sublima en esta forma de rebelión, confundiéndose con ella. Según Leo Winstein, don Juan, conquistador de mujeres, va a ser *l'homme revolté* de los tiempos modernos.

Como héroe romántico, aparece por primera vez en el cuento fantástico de E.T.A. Hoffmann, titulado *Don Juan. Aventura fabulosa ocurrida a un viajero entusiasta*, incluido en la colección de *Fantasías a la manera de Callot*, en que un viajero refiere a un amigo las impresiones y fantasías que una representación del *Don Juan* de Mozart le provocan. De la interpretación que el narrador protagonista del cuento hace de la ópera que lo deja alucinado surge un nuevo don Juan que alcanza su condición heroica al infundirle el intérprete dimensión cósmica al eros que informa originariamente a don Juan, como personaje literario. Ahora a la ansiedad sensual se une la ansiedad ideal como elementos constituyentes de la figura romántica de don Juan. Al hacerse personaje romántico, el don Juan deja de ser lo que había sido hasta entonces para profundizar su sentido encarnando otro tipo, el hombre insaciable en demanda de un ideal de liberación en el mundo moderno que lo aprisiona y que, siempre insatisfecho en su demanda, se enfrenta con el presente a la gran corriente de Modernidad. Este desasosegado don Juan es ya uno más de tantos otros típicos personajes desilusionados e insatisfechos que pueblan la literatura romántica. Como dice Leo Winstein, Hoffmann sustituye la imagen tradicional de don Juan proponiendo una nueva explicación de su versatilidad erótica: don Juan va de mujer en mujer, buscando en vano la mujer ideal (pp.67-68) en un empeño fracasado que lo lleva al hastío. Para el don Juan de la interpretación romántica de Hoffmann,

el deseo erótico es deseo satánico de infinito. La gran trampa diabólica en que don Juan queda atrapado es la vana esperanza de pensar que el éxtasis erótico lo trasportará al paraíso en la tierra, impulsado por el deseo satánico de satisfacer en esta vida el infinito anhelo ardiente y eterno, ideal que la Naturaleza ha in-fundido en el ser humano como promesa celestial. Como, para el idealismo romántico, el amor es lo que más aproxima el hombre a lo sobrenatural, don Juan espera en vano que el eros satisfaga sus ansias de infinitud. Por eso, en su frenética y huracanada demanda, vuela de mujer a mujer. Pero como el incesante anhelo del ideal siempre queda frustrado, se siente engañado en la estrechez de la vida, quebranta sus límites, y con un profundo desprecio a la sociedad de hombres satisfechos en su existencia se rebela furioso contra la realidad que lo encarcela: contra Dios y contra la Naturaleza que lo han defraudado en sus promesas. El protagonista del relato piensa que don Juan al querer escapar de la vida se precipita en el infierno.

En el cuento de Hoffman descubrimos el primer don Juan que presenta su erotismo como ideal y como rebelión absolutos, adoptando la imagen característica del héroe romántico que ve su ilusión desvanecida. Es el héroe que vamos a encontrar en Espronceda.

El sueño erótico de Don Félix de Montemar

Esta romántica insatisfacción existencial del don Juan interpretado por el narrador protagonista en el cuento del romántico alemán es la insatisfacción que expresan tanto "el alma osada" en su lamento dirigido *A Jarifa en una orgía* (v. 85) como el "alma rebelde" que palpita en el "corazón gastado" de don Félix de Montemar en *El Estudiante de Salamanca* (vv.108 y 1255). En estos dos poemas eróticos de Espronceda encontramos también la configuración del eros romántico como heroica rebelión, invicta y absoluta, provocada por el choque desilusionado del deseo "eterno e insaciable" con la estrechez de la mezquina realidad de la vida:

Y encontré mi ilusión desvanecida,
y eterno e insaciable mi deseo.
Palpé la realidad y odié la vida:
sólo en la paz de los sepulcros creo. (*A Jarifa*, vv. 73-76)

Don Félix de Montemar pasa del don Juan tradicional de la primera parte a rebelde esencial en la cuarta parte, tal como lo interpreta Pedro Salinas, en lo que podemos considerar un proceso de romantización del personaje originariamente barroco; en el texto mismo esprocediano, de barroco se hace romántico. Para este rebelde, la persecución de la mujer se manifiesta, como expresa el lamento del poema *A jarifa en una orgía*, en una ansia de infinito, también frustrada, del

[...] alma osada
que aspira loca en su delirio insano
de la verdad para el mortal velada
a descubrir el insondable arcano. (*Ibid.*, vv.85-89)

Es decir, a lo mismo que aspira en vano el eros del don Juan interpretado por el romántico alemán es a lo que aspiran tanto el eros angustiado y desilusionado, deseo "eterno e insaciable", del compañero de Jarifa como el del "segundo don Juan Tenorio" que persigue al espectro.

En esta persecución de la cuarta parte, el protagonista contradice lo que el narrador había dicho de él en la primera parte:

ni vio el fantasma entre sueños
de quien mató en desafío, (vv. 117-118)

Entre sueños ve, en efecto, los fantasmas de su abandonada Elvira, de su hermano don Diego a quien había matado en desafío y de sí mismo. Yo diría que la cuarta parte de *El estudiante de Salamanca* parece una fantasía, una fantasía erótica del protagonista, un sueño erótico de don Félix de Montemar. Lo que al principio al estudiante le parecía otra fácil aventura ("Montemar atento sólo a la aventura, / que es bella la dama y aun fácil juzgó", vv.911-912) se convierte en una pesadilla, en un un sueño desasosegado, de persecución fatasmagórica en busca de la verdad reveladora del misterio de la existencia, transformando el impulso erótico originario en voluntad de conocimiento, en demanda de lo absoluto, más allá de los límites de la cárcel de la vida. El deseo erótico se hace deseo demoníaco de saber. Como dice Rubén Benítez "el deseo de conocer [...] es para Espronceda la esencia de la

atracción sexual" (p.46). La mujer como objeto del deseo se convierte en el espectro que representa el enigma, "el infernal arcano" (*El estudiante...*, v.1085), "el insondable arcano" (*A Jarifa*, v.88). Por la transformación que se opera en el protagonista mediante la persecución del fantasma, su libido queda sublimada en titánica rebeldía:

Grandiosa, satánica figura, alta la frente.
Montemar camina espíritu sublime en su locura
provocando la cólera divina: fábrica frágil de
meteria impura, del alma que la alienta y la
ilumina, con Dios le iguala, y con osado vuelo
se alza a su trono y le provoca a duelo.

De "Segundo don Juan Tenorio" pasa a ser "Segundo Lucifer":

Segundo Lucifer que se levanta
del rayo vengador la frente herida,
alma rebelde que el temor no espanta,
hollada sí, pero jamás vencida,
el hombre en fin que en su ansiedad quebranta
su límite a la cárcel de la vida
y a Dios llama ante él a darle cuenta,
y descubrir su inmensidad intenta, (vv. 1245-1260).

La romantización de don Juan en Hoffmann había significado la satanización del personaje en la rebelión prometeica que se manifiesta en *El estudiante de Salamanca* (vid. Sebold). Por eso, al quebrantar el límite a la cárcel de la vida, se precipita en el infierno, como observa el narrador del cuento alemán. Mario Praz ha estudiado la metamorfosis de Satanás desde Torcuato Tasso, G. B. Marino, Milton para llegar al Romanticismo. Los textos

que cita (p.77) nos sirven para comprender que el "alma rebelde... / hollada sí, pero jamás vencida" (vv.1255-1256) de este "Segundo Lucifer" esproncediano es la versión romántica de "la gloria de invicta osadía" ("Rimase a noi d'invitto ardir la gloria") del Satanás de Torcuato Tasso, a pesar de su derrota, o del premio que significa "intentar altas empresas", según el aspecto prometeico de Satanás en Marino:

E se quindi il mio stuol vinto cadeo Il tentar
Falte imprese è pur trofeo...

Siempre se ha señalado la rebeldía tanto en el erotismo del personaje barroco de Don Juan como en el erotismo del personaje romántico y la diferencia cualitativa de dicha rebeldía en los dos donjuanes. La rebeldía del primer Don Juan, según Casaldueiro, no es un elemento esencial de su figura, es sólo la rebeldía de todo pecador (p.179). Al actuar contra la moral religiosa y contra la sociedad, su rebeldía queda dentro de los límites de la vida en este mundo, mientras siga viviendo. Espera poder arrepentirse a las puertas de la muerte. Este es el sentido del " ¡Qué largo me lo fiáis!": mientras tenga crédito en este mundo voy a seguir como hasta ahora. Según esta visión, en el más allá no cabe ser rebelde, sólo cabe, nada menos, recibir el castigo que se merece por haber pecado durante su vida, sin salirse ni quebrantar sus límites. En cambio, la rebeldía a que llega el estudiante salmantino es una rebeldía propia del don Juan romántico que intenta desafiar a lo absoluto quebrantando los límites de la vida en que se siente apesionado para traspasarlos en una empresa liberadora. Esta diferencia cualitativa de la rebeldía, que va de lo antiguo a lo moderno, se manifiesta dentro del texto mismo de *El estudiante de Salamanca* en la doble caracterización, señalada por Robert Marrast, del protagonista que pasa del libertino bravucón a la encarnación típica del titanismo y del satanismo románticos. Pedro Salinas había señalado el sentido de esa total conversión de la figura de don Félix desde la imagen tradicional del don Juan en que podríamos ver la simple rebeldía social y moral del pecador -para Casaldueiro, sólo componente accidental del símbolo- transformada al final del poema romántico en rebelión contra la realidad que llega a ser lo esencial del personaje. Es el paso del eros antiguo del Barroco al eros moderno del Romanticismo. Digo que el eros barroco es antiguo porque es fundamentalmente un eros religioso, pecaminoso, mientras que el eros romántico es un eros laico,

resultado de la emancipación del individuo en el mundo desacralizado de la Modernidad. El héroe romántico esproncediano es ya el hombre postkantiano. Sigue la máxima que según Immanuel Kant cifra la *Aufklärung: Sapere aude*. "Atrévete a saber" (Kant, p.9). Ésta es la gran audacia, la osadía heroica e invicta del héroe satánico, "Segundo Lucifer". Esta "alma osada", esta "alma rebelde" es la de un Don Juan postilustrado, insatisfecho con los límites del saber y de la Ilustración. Creo que para entender su empresa hay que tener en cuenta todo el bagaje de la Ilustración que en él se acumula. El Romanticismo es el resultado de la inquietud que produce esta audacia liberadora de la Ilustración contenida en la máxima kantiana, es la otra cara del optimismo ilustrado. La desmesurada y frenética pasión del héroe esproncediano por desentrañar el misterio de la vida surge de una estructura intelectual racionalista que no se conforma con sus límites y se pone a soñar engendrando monstruos. Es el sueño de la razón del grabado de Goya, definición de la esencia del Romanticismo que en otro lugar he explicado como experiencia dolorosa de la Modernidad (vid. Escobar 1993). Cuando termina el poema de Espronceda y empieza el día con los afanes cotidianos del mundo moderno de los talleres se nos dice que todo ha sido una pesadilla. Sí, un mal sueño erótico, un sueño de la razón.

Don Juan, esclavo

Otra cosa es el eros del Don Juan Tenorio de Zorrilla. Dice Ricardo Navas (p.LVIII) que el drama de Zorrilla parece una respuesta a *Don Álvaro*, una respuesta cristiana. También podría ser una respuesta a la rebeldía del segundo don Juan Tenorio de Espronceda. En vez de rebelde se hace esclavo. Por eso no es un "héroe triunfador", como ha sido calificado, sino el humillado ante la autoridad; la autoridad doméstica representada por Don Gonzalo, el padre de su amada, y la autoridad divina, representada por el mismo Don Gonzalo transformado en pétrea estatua mortuoria. Su glorificación final no es un triunfo, sino la recompensa por su humillación y sometimiento. En realidad, a don Juan Tenorio no lo salva el amor de doña Inés, sino que su salvación es la recompensa que recibe por su sometimiento.

En el drama de Zorrilla, don Juan que vive en un escenario de escenografía romántica pierde las dos cosas, romanticismo y donjuanismo, para enamorarse de la mujer ideal que lo salva. En contra del Don Juan de Hoffmann, al de Zorrilla sólo le incita la aventura amorosa inmediata, no va en busca de la mujer ideal, sino que se tropieza con ella. El Don Juan genuinamente romántico nunca encuentra la mujer ideal que busca. Por eso tiene razón David Gies cuando dice que el don Juan de Zorrilla cae "fuera del canon romántico" (p.188), aunque viva en el teatro del mundo romántico. En el drama de Zorrilla asistimos a una conversión diferente a la de Espronceda del eros barroco, es la conversión del rebelde-pecador, según la ecuación establecida por Casaldueiro. El rebelde, pecador lujurioso, arrepentido de haber ofendido a Dios y a los hombres, se convierte en esclavo del amor, esclavitud que declara postrado ante su amada, no sólo aceptando, sino incluso adorando su condición de esclavo:

mira aquí a tus plantas, pues
todo el altivo rigor
de este corazón traidor
que rendirse no creía,
adorando, vida mía,
la *esclavitud* de tu amor, (vv.2218-2223)

Subrayemos la palabra *esclavitud* para contraponer su significado al de *rebelión*. Este don Juan, adorando la esclavitud del amor de doña Inés, rechaza toda rebelión satánica:

No es, doña Inés, Satanás
quien pone este amor en mí;
es Dios, que quiere por ti
ganarme para Él, quizás, (vv.2264-2267)

El tópico del amor cortés en este contexto adquiere otro sentido de acuerdo con el sistema social burgués establecido en el siglo XIX. Don Juan Tenorio no sólo se rinde al amor, siguiendo la tradición trovadoresca, sino también a la autoridad establecida, el padre de la amada, el Comendador:

Sí, iré mi orgullo a postrar
ante el buen Comendador. (vv.2280-2281)

Se arrodilla ante don Gonzalo para pedirle la mano de su hija, ofreciendo sumisión e insistiendo en lo de la esclavitud, ahora en un marco nada feudal, sino burgués y doméstico, y prometiendo llegar a ser "un buen esposo":

Escucha, pues, don Gonzalo,
lo que te puede ofrecer
el audaz don Juan Tenorio
de rodillas a tus pies.
Yo seré esclavo de tu hija;
en tu casa viviré;
tú gobernarás mi hacienda
diciéndome esto ha de ser.
El tiempo que señalares
en reclusión estaré;
cuantas pruebas exigieres
de mi audacia o mi altivez
del modo que me ordenares,
con sumisión te daré, (vv.2512-2525)

El moderno conformismo burgués de este don Juan le propone al padre de su novia una boda con capitulaciones matrimoniales y todo. El que en el primer acto es caracterizado por el Capitán Centellas como "mala cabeza" (v.288), cabeza loca, botarate, cuando se enamora de doña Inés quiere *sentar la cabeza* con intención de casarse con ella. ¿Qué más podía desear don Gonzalo para su hija de un tal partido que le ofrece incluso la administración de sus bienes, si se hubiera fiado de él? También estoy de acuerdo con David Gies cuando ve en la actitud de este don Juan un paralelismo con la sociedad que sustenta la política conservadora de Narváez, una sociedad más burguesa, según Ricardo Navas (p.LX), que la que asistió al estreno de *Don Álvaro*. Don Juan se vuelve a postrar, hincándose de rodillas ante la estatua mortuoria del Comendador, humillado ahora ante la suprema autoridad divina, pidiendo clemencia:

es el Dios de la clemencia
el Dios de DON JUAN TENORIO, (vv.3814-3815)

Como vemos, en Zorrilla y Espronceda se dan dos representaciones opuestas del eros romántico. Son dos soluciones, modernas las dos, que da el Romanticismo español al antiguo eros barroco representado por Don Juan, el rebelde pecador, precipitado al infierno por la justicia divina en una sociedad teocrática. La solución del caso moral representado en *El Bulador de Sevilla*, no podía ser otra que la condenación eterna:

Esta es justicia de Dios "quien tan
hace que tal pague".
[...]
¡Justo castigo del cielo! (III-973-974,057).

Una solución romántica es la heroica rebeldía titánica y la otra la sumisión del esclavo. En Espronceda el pecador no se arrepiente de sus pecados, sino que, como nuevo hombre moderno, sublima su eros desafiando a Dios y fracasando heroicamente en su rebelión, como segundo Prometeo. Su infierno es la nada en cuyo abismo se precipita, orgulloso en su caída. Es una rebelión heroica, pero nihilista, como la de Don Alvaro. Los dos caen en abismo. Al contrario, el final del drama de Zorrilla es ascendente: la glorificación del humillado. La solución del *Tenorio*, con el arrepentimiento y salvación del pecador, también es una solución de su tiempo, tiempo de moderación, de conservadurismo burgués frente al progresismo liberal revolucionario. Es el triunfo de la sumisión al orden establecido por la religión y la sociedad.

Del Barroco al Romanticismo

Tanto Espronceda como Zorrilla recogen materiales antiguos del Barroco para reciclarlos en sentido moderno. En esto son ejemplo de una de las características de la literatura romántica española que aprovecha materiales tradicionales, históricos, antiguos para darles una significación moderna. La novela y el drama históricos es lo que hacen. Según Ermanno Caldera, los

espectadores del *Matías* de Larra -otro héroe postkantiano, otra encarnación del eros romántico- verían en el drama una más de las refundiciones del teatro antiguo español a que estaban acostumbrados, "pero la atmósfera, la *Stimmung*, era ya manifiestamente romántica" (p.70). El monólogo de Don Alvaro es una parodia del monólogo de Segismundo, cambiando el sentido del texto originario. Agustín Durán piensa con horror qué habría sido de Paulo, el protagonista de *El condenado por desconfiado* si hubiera caído en manos de uno de esos dramaturgos románticos revolucionarios desaforados: "¡Cuán interesante les pareciera Paulo si se presentase como víctima de un Dios imposible, injusto y caprichoso!" (Escobar 1986). Esto es lo que ocurre en el *Don Alvaro* y lo que hace Espronceda con *El estudiante de Salamanca*. Es "la injusticia cósmica" que observan Richard Cardwell y Donald Shaw en el drama de Rivas. También Zorrilla utiliza materiales barrocos para darles una significación moderna en el sentido contrario al señalado por Durán: un Dios justo y compasivo perdona y glorifica al pecador arrepentido.

En esta línea propia de la literatura española de la época romántica, y de acuerdo con sus dos orientaciones ideológicas, en *El estudiante de Salamanca* y en el *Don Juan Tenorio* Espronceda y Zorrilla, en direcciones opuestas, transforman el vendaval erótico barroco en vendaval erótico romántico.

JOSÉ ESCOBAR *Glendon College,*
York University Toronto, Canadá

Obras citadas

- Benítez, Rubén, vid. Espronceda, José
- Caldera, Ermanno, *El teatro español de la época romántica*, Madrid: Castalia, 2001.
- Cardwell, Richard, "Don Alvaro, or the Force of Cosmic Injustice", *Studies in Romanticism*, XII (1973), pp.559-579.
- Casalduero, Joaquín, *Espronceda*, Madrid: Gredos, 1961.
- Cascardi, Anthony J, "Don Juan and the Discourse of Modernism", en Josep M. Sola-Solé y George E. Gingras (eds.), *Tirso's Don Juan. The Metamorphosis of a Theme*, The Catholic University of America, 1988.
- Castro, Américo, vid. Tirso de Molina
- Escobar, José, "Romanticismo y revolución", *Estudios de Historia Social*, 36-37 (1986), 345-351. Reimpreso en *El romanticismo*, ed. de David T. Gies, Madrid: Taurus, 1989, 320-335.
- "Ilustración, Romanticismo, Modernidad", en *EntreSiglos*, a cura di Ermanno Caldera- Rinaldo Frolidi, Roma: Bulzoni, 1993,123-133. Reimpreso en *La balsa de la medusa*, 25 (1993), 54-53.
- Espronceda, José de, *El Estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, edición de de Robert Marrast, Madrid: Castalia, 1980.
- *Poesías líricas y fragmentos épicos*, edición de Robert Marrast, Madrid: Castalia, 1970.
- *Antología poética*, edición de Rubén Benítez, Madrid: Taurus, 1991.
- Gies, David Thatcher, *El teatro en la España del siglo XIX*, trad. Juan Manuel Seco, Cambridge University Press, 1996.
- González Egido, Luciano, "El personaje del "estudiante de Salamanca" en el teatro español del siglo XVII", *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, III, pp.221-237, Madrid: Castalia, 1988.
- Hoffmann, E. T. A., *Don Juan*, en *Fantasiestücke in Callots Manier, Gesammelte Werke in Einzelausgabe*, Bd. 1, Berlin: Aufbau-Verlag, 1994, pp.81-94.
- Kant, Immanuel, en AA.VV., *¿Qué es Ilustración?*, trad. de A. Maestre y J. Romagosa, Madrid: Tecnos, 1988
- Marrast, Robert, *José de Espronceda y su tiempo*, trad. de Laura Roca, Barcelona: Crítica, 1989.
- Marrast, Robert, vid. Espronceda, José de
- Navas Ruiz, Ricardo, vid Rivas, Duque de

Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*, trad. Jorge Cruz, Caracas: Monte Ávila, 1969.

Rivas, Duque de, *Don Álvaro o La fuerza del sino*, ed. de Ricardo Navas Ruiz, Madrid: Espasa-Calpe, 1975

— *Don Alvaro o La fuerza del sino*, ed. de Donald Shaw, Madrid: Castalia, 1986.

Salinas, Pedro, "La rebelión contra la realidad (José de Espronceda)", en *La realidad y el poeta en la poesía española, Ensayos completos I*, ed. de Solita Salina de Marichal, Madrid: Taurus, 1983, pp.270-277.

Sebold, Russell, "El infernal arcano de Félix de Montemar", *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona: Crítica, 1983.

Shaw, Donald, "Acerca de la estructura de *Don Alvaro*", *Romanticismo I*, Genova, 1982, pp.61-69.

Shaw, Donald, vid. Rivas, Duque de

Tirso de Molina, *Comedias. I. El vergonzoso en palacio. El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Edición, prólogo y notas de Américo Castro, Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1970⁹.

Winstein, Leo, *The Metamorphosis of Don Juan*, Stanford University Press, 1959.

Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio*, edición de Luis Fernández Cifuentes. Estudio preliminar de Ricardo Navas Ruiz, Barcelona: Crítica, 1993.