

LA SUBVERSIÓN DE DON JUAN: PARODIAS  
DECIMONÓNICAS DEL *TENORIO*, CON UNA NOTA  
PORNOGRÁFICA

DAVID T. GIES  
University of Virginia

La crítica ha dado muchas vueltas a la cuestión de las posibles y múltiples fuentes de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1844), pero se ha fijado muy poco en el *Tenorio* como fuente de otras obras decimonónicas. La obra de Zorrilla no fue tanto «fuente» sino catarata que inspiró a docenas de autores dramáticos a lo largo del siglo XIX. La cantidad de imitaciones, continuaciones y parodias del *Tenorio* es tan sorprendente como el relativo silencio que ha mantenido la crítica sobre aquellas obras <sup>1</sup>. En estas páginas se estudiarán escogidas parodias dentro del contexto teatral del siglo pasado para descubrir la posición clave que ocupaba el *Tenorio* en la mentalidad burguesa decimonónica <sup>2</sup>. Al final, se estudiará brevemente una escandalosa, desconocida y divertidísima parodia pornográfica de la obra de Zorrilla.

*Don Juan Tenorio* se presta como pocas obras al proceso de parodización tanto por su valor teatral como por su valor emocional. Como ha escrito Jesús Rubio Jiménez, «La extraordinaria po-

---

<sup>1</sup> Bentivegna observa, «the *Tenorio*, being so familiar, is parodied in fragmentary form in many literary works written in Spanish and lines from it appear when least expected, especially on the stage.» (66)

<sup>2</sup> Las parodias e imitaciones continuaron al entrar el nuevo siglo, especialmente en los primeros treinta años; aquí estudiaremos sólo las del siglo XIX. Dominicus estudia unas obras del siglo XX relacionadas a la figura de don Juan. Ver también los estudios de López Núñez, Avalle-Arce, Fernández Insuela y la bibliografía de Singer.

pularidad alcanzada hizo que cada uno lo utilizara según su gusto. Produjo infinitas anécdotas y abundante literatura de consumo como pliegos y parodias teatrales por no hablar de las numerosas versiones teatrales, novelescas y ensayísticas» (11). Esta inconcebible popularidad convierte al drama en elemento de la «conciencia colectiva» de España (Mitchell 169), una conciencia tan profundamente arraigada en el concepto del ser español del siglo pasado que aparece y reaparece en infinitas versiones literarias a lo largo del siglo. Ortega y Gasset notó que el *Tenorio* —la obra, no el tipo legendario— vivía en el interior de todos los españoles, «como uno de sus ingredientes, actuando en permanente presencia con enérgica dinamicidad» (246) a causa, en parte, de lo 'mágico' de los versos de Zorrilla (ver Gies, «Tradición»). Así, la literatura no sólo imita a la vida sino que influye directa e indirectamente en ella. Lo mismo con el teatro: veremos cómo las parodias de *Don Juan Tenorio* crearon un diálogo intertextual que no sólo enriquece el humor de las parodias sino que también ilumina nuestra lectura del propio *Tenorio*. Llegó a ser imposible para el público decimonónico leer el *Tenorio* como mera literatura después de leer o ver las versiones paródicas que de él aparecieron con tanta frecuencia en Madrid <sup>3</sup>.

Clarín entendía perfectamente bien las posibilidades paródicas del *Tenorio* cuando escribió el famoso capítulo 16 de *La regenta*, en el cual Ana asiste a una función de la obra de Zorrilla. Sorprende leer que Ana «nunca ha visto ni leído el *Tenorio*» (Alas II, 1981: 29) —cosa que le parece «imperdonable» a Álvaro, que opina que «el *Don Juan* de Zorrilla ya sólo servía para hacer parodias» (Alas II, 1981: 49)— aunque ella sí «sabe versos sueltos de él como todos los españoles» (Alas II, 1981: 29) <sup>4</sup>. Para James Mandrell, en un inteligente artículo sobre la presencia de Zorrilla en Clarín, este mo-

<sup>3</sup> Entre las imitaciones (obras que tienen cierta relación temática con la de Zorrilla, que no se van a comentar aquí) incluimos *Don Juan Trapisonda o el demonio en una casa*, de Juan de Alba (1850), *Zampa o la esposa de mármol*, de Narciso Serra (1859), *Feliz viaje, don Juan*, de Julián Castellanos (1870), *Lo que le falta a don Juan*, de Claudio Compte (1874), *Dos Tenorios del día*, de Rafael Bolívar (1881) y *Doña Juanita*, de Francisco Flores García (1895).

<sup>4</sup> Sin embargo, Clarín se indignaba al comentar el oficio del parodista: «Estos versos que ha querido hacer ridículos y vulgares, manchándolos con su baba, la necedad prosaica, pasándolos mil y mil veces por sus labios viscosos como vientre de sapo, sonaron en los oídos de Ana aquella noche como frase sublime de un amor inocente y puro que se entrega con la fe en el objeto amado, natural en todo gran amor.» (Alas II, 1981: 52)

mento representa la «canonización» del *Tenorio* (1991: 37) <sup>5</sup>, pero creo que veremos que los varios diálogos entre Clarín y Zorrilla, Ana e Inés, y Álvaro y don Juan sólo representan otros momentos en un largo continuo literario que va desde los últimos años de la década de los 1840 hasta hoy en día. La «popularidad» de *Don Juan Tenorio* no sólo se manifiesta en sus continuas representaciones en el Día de Difuntos sino en cómo llegó a formar parte de una verdadera industria literaria en el siglo XIX. Si es cierto que la integración del *Tenorio* en *La regenta* representa una re-lectura del pasado cultural español, también es cierto que esta re-lectura y re-escritura del *Tenorio* son fenómenos profundamente arraigados en la literatura decimonónica española.

La parodia teatral tiene una larga tradición en la península ibérica, que va desde las mojigangas y entremeses barrocos hasta los sainetes dieciochescos, pero alcanza su desarrollo más completo en el siglo XIX, en el cual el teatro en España llega a su máximo alcance popular <sup>6</sup>. Esta proliferación de parodias responde en parte a necesidades de mercado, dado el gran aumento del número de teatros madrileños que se nota a partir de la segunda mitad del siglo (Gies «Glorious Invalid») y la afición del público a ver (y verse en) el teatro. El número de obras escritas, representadas, publicadas y reseñadas, muchas de ellas del género de parodias que estamos comentando, superaron a 10.000 títulos en el siglo en cuestión.

Nozick, en un artículo dedicado a las parodias del *Tenorio*, sólo menciona cuatro de las obras escritas en el siglo pasado, y Mansour, en otro más sólido sobre el mismo tema, estudia unas cuantas más, pero existen más de dos docenas que hemos podido identificar (Alonso Cortés alude a «mil parodias, muy graciosas algunas» [352-353]). Entre dichos títulos se deben incluir *Juan el*

<sup>5</sup> Mandrell distingue bien entre popularidad y canonización: «The inclusion in the novel of the presentation of *Don Juan Tenorio* and in this self-defense a symptom of the degree to which Zorrilla's drama had captured both the popular imagination and had become part of the national literary canon... Whereas popularity has to do with the approval accorded a literary text at the time of its appearance, as well as, perhaps, the continued interest demonstrated in a work over a period of time, canonization refers to the text's inclusion in treatments of the dominant trends and traditions of literary history» (38). Ver también su artículo «Malevolent Insemination» y su libro *Don Juan and the Point of Honor*.

<sup>6</sup> Crespo Matallán da una larga lista de títulos, aunque sólo analiza *Los amantes de Teruel* de Vicente Suárez de Deza (1663), parodia de la obra de Juan Pérez de Montalbán.

*perdío*, de Mariano Pina y Bohigas (1848), *L'agiello pollastre*, de Chusep Baldovi (1859), *Don Giovanni Tenorio*, de Ramón Domínguez Herbella (1864), *Un Tenorio moderno*, de José María Nogués (1864), *Juan el perdío, segunda parte*, de «Luis Mejías y Escassy» (1866), *El convidado de piedra*, de Rafael del Castillo (1875), *Doña Juana Tenorio* (1876) de Rafael María Liern, *Las mocedades de don Juan Tenorio*, de Juan de Alba (1877), *Tenorio y Mejía*, de Leandro Torromé Ros (1877), *Un Tenorio de broma*, de Bonifacio Pérez Rioja (1879), *El novio de doña Inés*, de Javier de Burgos (1884), *El nuevo Tenorio*, de Joaquín María Bartrina (1886), *Juanito Tenorio*, de Salvador María Granés (1886), *Doña Inés del alma mía*, de Felipe Pérez y González (1890), *Don Juanito*, de Ramiro Blanco (1891), *La herencia del Tenorio*, de Adelaida Muñiz y Mas (1892), *Don Mateo Tenorio*, de Ángel de la Guardia (1895), *Don Juanico*, de Jaime Llopart Munné (1896), *Juaneca*, de Juan Tavarés (1896), *La noche del Tenorio*, de Felipe Pérez Capo (1897), *¡Tenorios!*, de A. Ferrer y Codina (1897), *El audaz don Juan Tenorio*, de Antonio Careta y Vidal (1898) y *Un Tenorio y un Mejía*, de Salvador Bonavía (1898), más varios títulos que no llevan fecha exacta como *El convidado de pega*, de Alfonso Llanos y Alcaraz, *Tenorio*, de José Oriol Molgosa Valls, *Tenorio que no acaba*, de Manuel Meléndez París, *Tenorio y castañas* (anónimo), *El Tenorio y el poeta*, de Juan Fabregas y *Un Tenorio y un tremendas*, de Ángel Medel y Loxano. Esta riqueza de títulos confirma el lugar central que tenía la obra de Zorrilla en la conciencia teatral del siglo y lo que Alonso Zamora Vicente observa de la parodia, que, «coloca ante un imaginario espejo cóncavo otras obras de cierta importancia.» (25)

La primera parodia de *Don Juan Tenorio* aparece sólo cuatro años después de su estreno en Madrid en 1844. *Juan el perdío* (1848), de Mariano Pina y Bohigas, concienzudamente juega con la obra de Zorrilla. Como reza la primera página, es «una parodia de la primera parte de *Don Juan Tenorio*»<sup>7</sup>. Los personajes de Pina hacen burla de los momentos más estrafalarios de la obra de Zorrilla, y la comicidad de la obra opera en un doble juego literario, es decir, las burlas tienen cierta gracia en sí, pero se intensifican cuando se ven en relación con la obra parodiada. Como Linda Hutcheon apunta en su libro sobre la teoría de la parodia, el len-

<sup>7</sup> Cito de la 5.ª edición (Salamanca, 1880). Ver Nozick.

guaje del texto paródico es subversivo en el sentido que refiere tanto a sí mismo como al texto que parodia. (69) Sin embargo, la autoridad cómica de *Juan el perdido* —y de todas las parodias que vamos a comentar— nunca llega a independizarse de la fuente parodiada. Esta falta de independencia da más riqueza a la obra de Zorrilla porque el público oye y ve dos textos a la vez, el nuevo texto cómico y el texto sobradamente conocido de Zorrilla. El nuevo texto, en cambio, matiza el de Zorrilla al entrar en este doble juego y produce no sólo una nueva visión del héroe romántico sino también una nueva lectura de la obra original <sup>8</sup>. Al oír el nuevo don Juan preguntar a su amante, «¿No es mejor, Chatiya mía, / que esto es mejó quer comé?» el público se ríe y recuerda a la vez el famoso estribillo de la escena del sofá («¿no es cierto, paloma mía, / que están respirando amor?»).

Naturalmente, las tres escenas más frecuentemente parodiadas por estos autores dramáticos son las de la apuesta entre Juan y Luis (I, I, 12 en Zorrilla), la carta de don Juan a Inés (I, III, 3) y la escena del sofá (I, IV, 3), porque son precisamente estas escenas las que el público ha ido repitiendo a través de los años, escuchando y deformando con memoria falible. Así, de las palabras de Zorrilla a las de Nogués en 1864 («Y más se aumenta este ardor / que en mi pecho se ha encerrado, / porque todo a vuestro lado / está respirando amor») o de Muñiz y Mas en 1892 («¿no es cierto, lechuza mía, / que no respiran amor?»), por ejemplo, queda poca distancia. Esta deformación no perjudica la obra original. Al contrario, la enriquece al añadir a su texto otro texto más moderno. Para Hutcheon este proceso es sencillamente una intensificación consciente del proceso sintetizador y deformador del arte, en el que el pasado no degrada al presente sino que lo enriquece <sup>9</sup>.

Dos títulos de los mencionados arriba nos pueden ser instructivos. *Un Tenorio moderno* (1864), de José María Nogués, es a la vez parodia, zarzuela y farsa. Nogués tiene pocas pretensiones literarias en esta obra que ridiculiza la figura de don Juan y lo transfor-

<sup>8</sup> Hutcheon sostiene que «Parody is one of the techniques of self-referentiality by which art reveals its awareness of the context-dependent nature of meaning» (85).

<sup>9</sup> «It is also often possible to infer from a parodic text a certain vitalizing, competitive response on the part of the encoder to the past of his art. Doing consciously what time does more slowly, parody can work to distort the shapes of art, synthesizing from them and from the present of the encoder a new form—one not one burdened, but enriched, by the past» (97).

ma de hombre atractivo, noble y vital en figura de risa. Esta desmitificación del antiguo héroe se refiere directamente a la creación de Zorrilla. Cuando vemos por primera vez a Inés, ¿qué hace? Se está riendo. Cuando el don Juan de Zorrilla le hace el amor a su Inés por carta, ésta «se abrasa», pero la de Nogués subvierte la seriedad y el peligro de la escena al soltar carcajadas. Establece Nogués el tono de la pieza: «pues es cosa ya probada, / que si anima una sonrisa / ligera, vaga, indecisa, / destempla una carcajada.» Así, la carcajada se transforma en arma de guerra para destruir, para destemplan la seriedad amorosa. Cuando vemos por primera vez a don Juan, el noble y hermoso héroe de Zorrilla sale absurdo: «Don Juan entra con el sombrero aplastado y sacudiéndose el traje con un pañuelo» porque Inés acaba de tirar de la ventana un florero que cae sobre él. Juan se convierte en objeto de broma al invertir Nogués el patrón sexual: «Sin duda alguna está loco —dice Inés—, y pues que en serio lo toma, / yo voy a tomarlo a broma, / y así me distraigo un poco.» Juan está perfectamente consciente de su existencia fuera de su propio drama (esto recuerda al don Quijote de la segunda parte). Sabe que es un don Juan Tenorio —tanto tirsiano como zorrillesco— que necesita mantener el aspecto que le da la fama. La autoconciencia y la intertextualidad se cruzan en esta observación:

adelante sigo,  
 que en cuestiones amorosas  
 retirarse ante el peligro,  
 nunca hará honor a un don Juan,  
 si Tenorio es su apellido.  
 Quisiera ver a mi homónimo  
 en estos lances metido:  
 no fue el siglo diez y seis  
 como el siglo en que vivimos...

Este don Juan, abogado, junto con el Antoñito de *El hombre de mundo* de Ventura de Vega, y el absurdo fantoche de Adelardo López de Ayala que pasa todo el tercer acto de *Un nuevo don Juan* (1863) encerrado en un armario, completan el proceso de aburguesamiento de la figura romántica.

España ve una verdadera explosión de la parodia después de la Revolución de 1868 y la caída de Isabel II. La libertad alcanzada en la política tiene eco en el teatro, y éste reacciona no sólo con-

tra la censura sino también contra la excesiva seriedad de la alta comedia <sup>10</sup>. Nancy Membrez ha documentado la gran popularidad del «teatro por horas», que incluye, naturalmente, las parodias teatrales, que ella denomina «un vital, si parasítico, componente de la producción de obras en un acto» (379).

La parodia de Rafael Liern y Cerach en *Doña Juana Tenorio* (1876) es aún más subversiva en su deseo de invertir el patrón zorrillesco. La portada declama que la obra es «imitación burlesca de escenas de *Don Juan Tenorio*», y así es. Liern toma escenas, palabras, personajes y momentos de Zorrilla para comentar el gran texto antiguo. Inés, la novicia joven e inocente de Zorrilla se convierte aquí en Serafín, joven e inocente estudiante eclesiástico, seducido por doña Juana. El juego genérico produce risa y duda: risa de los momentos más exagerados del original y duda sobre la superioridad moral de la mujer. Aquí, Luisa Mejía parodia la famosa jactancia de don Luis en la escena de la apuesta; ¡son tantas sus seducciones que el antagonista de Zorrilla parece casto! Incluyen:

seis títulos de Castilla  
tres matadores de toros,  
el que da las banderillas,  
un alquilador de coches,  
un flauta, dos organistas,  
el director general  
de una sociedad vinícola,  
un capitán de Farnesio,  
dos tenientes de Pavía,

cien cabos, catorce quintos,  
un furriel de la milicia,  
toda la Guardia Civil  
inclusa la infantería,  
y los alumnos de leyes,  
con más los de medicina  
de Madrid, de Barcelona,  
de Valencia y de Sevilla.

Esta inversión del sexo se repite a lo largo de la obra. Serafín se entrega al poder sexual de doña Juana, repitiendo las famosas palabras de doña Inés cuando ésta se entrega a su seductor: «Mira, Juana, yo lo imploro / de tu hidalga compasión, / o arráncame el corazón / o ámame, porque te adoro.»

La nota burguesa —verdadera obsesión de los dramaturgos y de su público en la segunda mitad del siglo XIX— también suena en

<sup>10</sup> Castro y Calvo hace notar que «Respecto a la libertad y el teatro, en la crisis planteada por la revolución del 68, creemos de la mayor autenticidad las *Memorias íntimas* de José Flores García, Madrid, 1868-1871, tanto por la estampa viva que trata de los grandes alborotos callejeros (manifestaciones contra los reaccionarios, del pan y de las madres), como por la aparición de la revista política satirizando a grandes personajes, en tanto que seguían los melodramas; algunos de espectáculo... otros de tipo histórico...» (xxii).

esta obrita cuando Juana enumera todo lo que le comprará a Serafín si se casa con ella: corbatas, cuellos, gemelos, calcetines, calzoncillos, sombreros, pañuelos, y un largo etcétera, lista impensable en el teatro del dieciocho o de la primera mitad del diecinueve. Y naturalmente, Serafín/Inés salva a doña Juana/don Juan, no por la gracia divina, sino por la institución que forma la base de la sociedad burguesa, el matrimonio.

Estos códigos submergidos, intertextuales, que enriquecen la lectura de las grandes obras parodiadas, también ofrecen una visión microcósmica de la historia social del siglo pasado. De la preocupación por el dinero y la moralidad de la clase media (*Un Tenorio moderno*) a las primeras notas de una conciencia feminista (*Juanita Tenorio*, *Un Tenorio feminista*), de la parodia puramente literaria (*Un Tenorio modernista*) al elemento que se menciona en la segunda parte del título de esta ponencia —el Tenorio pornográfico— estas obra teatrales y metateatrales comentan y escriben de nuevo la obra de Zorrilla.

Es difícil hablar mucho de la parodia anónima titulada *Don Juan Tenorio, burdel en cinco actos y 2.000 escándalos*, publicada, según indica la portada, en San Lúcar de Barrameda, aunque no se sabe a ciencia cierta si el lugar de publicación es tan falso como el supuesto autor, el señor «Ahí me las den todas» o la casa editorial, «Establecimiento Jodeográfico Ultra-montano.» La portada lleva la fecha 1874. Lo que sí se puede decir es que la obra es profundamente obscena y cómica. El autor conoce muy bien el texto que parodia y los momentos más solemnes del *Tenorio* se cambian en esta obra en escenas gráficas que darían pudor incluso al lector menos inocente. El juego de palabras es continuo y la vulgaridad del lenguaje subvierte el noble lenguaje de Zorrilla. La famosa apuesta, naturalmente, no tiene nada que ver con aventuras ni con bizarrías. Si en *Don Juan Tenorio* leemos

Juan. La apuesta fue...  
 Luis. Porque un día  
       dije que en España entera  
       no habría nadie que hiciera  
       lo que hiciera Luis Mejía.  
 Juan. Y siendo contradictorio  
       al vuestro mi parecer,  
       yo os dije: Nadie ha de hacer  
       lo que hará don Juan Tenorio.



En esta obra se convierte en

Juan. La apuesta fue...  
Luis. Porque un día  
dije que en España entera  
no hay nadie que la metiera  
donde la mete Megía.  
Juan. Y siendo contradictorio  
al vuestro mi parecer,  
dije, ¿quién la ha de meter  
donde la meta Tenorio?

El autor evidentemente tenía el texto de Zorrilla a mano, porque la parodia es exacta, punzante y divertida. La seducción verbal de doña Inés en la escena del sofá se convierte en auténtica seducción física, pero siempre dentro de los confines de las imágenes poéticas de Zorrilla:

¡Ah! ¿No es verdad, ángel de amor,  
que en este lecho caliente,  
podremos tranquilamente  
fornicar mucho mejor?  
Esta sala que está llena  
de esos cuadros tentadores  
donde joden mil señores

ya a una rubia, a una morena;  
esta picha tan amena  
que está queriendo romper  
sin poderse contener  
la tela de mi calzón,  
¿no es cierto, tierno pichón,  
que están diciendo joder?

Y así *ad absurdum*.

Es cierto que el mismo Zorrilla fue el primero en subvertir el patrón del héroe romántico con su sorprendente creación, don Juan Tenorio. Pero otros autores vieron en seguida las ricas posibilidades paródicas de aquella ya exagerada figura, y crearon casi un subgénero basado en la famosa figura donjuanesca de Zorrilla. Las conclusiones que podemos sacar de esta brevísima ojeada de algunas versiones paródicas de *Don Juan Tenorio* son tres: primero, que el *Tenorio* gana en autoridad y poder al ser blanco del arte paródico, es decir, los autores que parodian la obra de Zorrilla siempre mantienen a su creación en el centro de su mundo creativo; segundo, que nuestra re-lectura de la obra de Zorrilla se enriquece con la lectura de cada una de estas parodias; y tercero, que hace falta un estudio detenido y serio de este fenómeno si pretendemos comprender la rica complejidad del mundo teatral español del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

- Alas, Leopoldo «Clarín». 1981. *La regenta*. Ed. Gonzalo Sobejano. 2 vols. Madrid.
- Alonso Cortés, Narciso. 1943. *Zorrilla. Su vida y sus obras*. 2.<sup>a</sup> ed. Valladolid.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. 1959. «La esperpentización de *Don Juan Tenorio*», *Hispanófila* 3-4: 29-39.
- Bentivegna, Patricia. 1974. «Parody in the género chico.» Tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh.
- Castro y Calvo, José María. 1965. «Estudio preliminar.» *Obras completas de D. Adelardo López de Ayala*. BAE 180. Madrid: ix-cxxxiii.
- Crespo Matallán, Salvador. 1979. *La parodia dramática en la literatura española. Salamanca*.
- Dominicis, María C. 1978. *Don Juan en el teatro español del siglo xx*. Miami.
- Fernández Insuela, Antonio. 1985. «Una parodia en bable del *Don Juan Tenorio*», *Lletres Asturianas* 14: 56-65.
- Gies, David T. 1990. «*Don Juan Tenorio* y la tradición de la comedia de magia», *Hispanic Review* 58: 1-17
- 1992 «'Glorious Invalid': Spanish Theater in the Nineteenth Century.» *Hispanic Review*, 61: 213-245. Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody*. New York.
- Liern y Cerach, Rafael. 1876. *Doña Juana Tenorio*. Madrid.
- López Núñez, Juan. 1946. *Don Juan Tenorio en el teatro, la novela y la poesía*. Madrid.
- Mandrell, James. 1990. «Malevolent Insemination: *Don Juan Tenorio* in *La Regenta*.» 'Malevolent Insemination' and Other Essays on Clarín. Michigan: 1-28.
- 1991 «Nostalgia and the Popularity of *Don Juan Tenorio*: Reading Zorrilla Through Clarín». *Hispanic Review*, 59: 37-55.
- 1992 *Don Juan and the Point of Honor. Seduction. Patriarchal Society, and Literary Tradition*. University Park, PA.
- Mansour, George. 1968. «Algunos don Juanes olvidados del siglo XIX». *Revista de Estudios Hispánicos*, 2.2: 251-263.
- Membrez, Nancy. 1987. «The 'teatro por horas': History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry 1867-1922 (género chico, género ínfimo and Early Cinema).» Universidad de California, Santa Barbara.
- Mitchell, Timothy. 1988 *Violence and Piety in Spanish Folklore*. Philadelphia.
- Nogués, José María. 1864. *Un Tenorio moderno*. Madrid.
- Nozick, Martin. 1950 «Some Parodies of *Don Juan Tenorio*.» *Hispania*, 33: 105-112.
- Ortega y Gasset. 1958. «La estrangulación de don Juan», *Obras completas* 5: 242-50, Madrid.
- Pina y Bohigas, Mariano. 1848 *Juan el perdido*. Madrid.
- Rubio Jiménez, Jesús. 1989. «*Don Juan Tenorio*, drama de espectáculo: plasticidad y fantasía.» *Cuadernos de Investigación Filológica*, 15: 5-24.
- Singer, Armand. 1965. *The Don Juan Theme. Versions and Criticism: A Bibliography*. Morgantown, West Virginia.
- Zamora Vicente, Alonso. 1969. *La realidad esperpéntica*. Madrid.