



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI

Lingue e Letterature Straniere

SCUOLA DI DOTTORATO DI

Scienze Umanistiche

DOTTORATO DI RICERCA IN

Lingue, Letterature e Culture Straniere Moderne

CICLO /ANNO (1° anno d'Iscrizione) XXXII / 2016-2017

TITOLO DELLA TESI DI DOTTORATO

Metamorfosis de un mito.

Don Juan en las reescrituras españolas contemporáneas

REALIZZATA IN COTUTELA CON LA UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

S.S.D. L-LIN/05 – Letteratura spagnola

Coordinatori: Per l'Università di Verona

Prof. Stefan Rabanus

Per la Universitat Autònoma de Barcelona

Prof. Ramón Valdés Gázquez

Tutori: Per l'Università di Verona

Prof.ssa Silvia Monti

Per la Universitat Autònoma de Barcelona

Prof. Fernando Valls

Dottoranda: Dott.ssa Alessia Faiano

Metamorfosis de un mito.
Don Juan en las reescrituras españolas contemporáneas
Alessia Faiano
Tesi di Dottorato
Verona, 31 Marzo 2020

ABSTRACT

Metamorphosis of a myth: Don Juan and its Spanish contemporary rewritings

This research work aims to study the transformations and reconstruction of the myth of Don Juan in Spanish literature, theatre and cinema from the 1960s up to the present, analyzing and systematizing these transformations in the context of current cultural trends. The study is based on an interdisciplinary, as well as an intertextual and a myth-critical approach. The work takes into account those texts and movies that illustrate the presence of the three “invariants” of the myth of Don Juan, as noted by Jean Rousset, such as: Don Juan himself as protagonist; the apparition of the death (or the supernatural); and the group of women he seduces.

The thesis is structured in three parts, the first focuses on critical methodology; the second reconstructs the path of the myth from what is considered as the founding text, Tirso de Molina’s *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, up to the first half of the twentieth century. The third part deals with the most recent rewritings, some of whom little known and in general not yet studied sufficiently, trying to identify in the latter a series of trend lines, which in turn reflect the cultural circumstances of our day. Although the study focuses on Spanish-language production, the many important versions of the myth that arose in other geographical and linguistic contexts were also taken into account in the discussion.

The third part of the work is the most innovative and original. By analyzing the extensive *corpus* of the new works –eight dramas, three movies, two novels and a short story– it was possible to trace five thematic and formal lines, to each of which is dedicated a chapter. We therefore shift from the rewritings of the myth in the last years of the Spanish republican exile, in particular by analyzing the dramas *Don Juan en la mancebía* (1968), by Ramón J. Sender and José Ricardo Morales’ *Ardor con ardor se apaga* (1987). In general, these texts emphasize the transgressive and libertarian personality of the protagonist, giving his events a decidedly political value; leading to the versions in which the metafictional

construction stands out, such as the plays *D.J.* (1987), by Jerónimo López Mozo and José Luis Alonso de Santos' *La sombra del Tenorio* (1994), as well as the movies *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), by Antonio Mercero and *Io, Don Giovanni* (2009), by Carlos Saura. We also explore those works where an introspective and self-reflective nature is offered, such as Vicente Molina Foix's drama *Don Juan último* (1992), as well as Paloma Díaz-Mas' short story titled «La visita del comendador» (2008), and Tomás Segovia's novel *Cartas de un jubilado* (2010). Finally, the last two chapters respectively focus on dramas in which the seducer who takes on the characters of the mythical protagonist is female, as it occurs in Juan José Alonso Millán's *La vil seducción* (1967), and in Jesús Campos García's *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)* (2008), and on the experimental rewritings which are difficult to classify, such as Luis Riaza's drama *Representación del Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* (1973), Julián Ríos' novel *Larva / Babel de una noche de San Juan* (1983), and Gonzalo Suárez's movie *Don Juan en los infiernos* (1991).

The thesis ends with an appendix in which we present the interviews to some of the authors whose works have been the subject of our study, namely Jerónimo López Mozo, José Luis Alonso de Santos, Vicente Molina Foix, Paloma Díaz-Mas, Jesús Campos and Gonzalo Suárez. In addition, our work is enriched by the contribution of some and representative images related to the works that have been analysed in our study.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero manifestar mi más sincera gratitud a mis directores de tesis, la Prof.^a Silvia Monti de la Università di Verona y el Prof. Fernando Valls de la Universitat Autònoma de Barcelona. Su guía y apoyo incesantes han sido fundamentales para la realización de este trabajo.

Asimismo, quiero darle las gracias por su ayuda y su confianza a los coordinadores del Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Straniere Moderne de la Università di Verona, el Prof. Stefan Rabanus y la Prof.^a Rosanna Gorriss Camos, junto con los profesores de Literatura Española de dicha universidad, en particular a la Prof.^a Anna Bognolo, el Prof. Andrea Zinato, el Prof. Felice Gambin, y el Prof. Stefano Neri. Y mi agradecimiento especial, también, para la Prof.^a Paola Bellomi.

Mi agradecimiento más sincero también para los docentes del Departamento de Filología Española de la Universitat Autònoma de Barcelona, especialmente al Prof. Ramón Valdés Gázquez, coordinador de la Escuela de Doctorado en Filología Española, por su incansable apoyo, así como a los profesores Manuel Aznar Soler y Guillermo Serés, por sus imprescindibles sugerencias.

Por supuesto, quiero también agradecer su colaboración a los escritores, dramaturgos y directores de cine que de manera muy amable han aceptado responder a mis preguntas. A Jerónimo López Mozo, José Luis Alonso de Santos, Vicente Molina Foix, Paloma Díaz-Mas, Jesús Campos y Gonzalo Suárez les debo un valioso enriquecimiento, a través del punto de vista de los propios creadores, del análisis crítico llevado a cabo en la tercera parte de este trabajo.

Por último, quiero dedicar este trabajo a mi familia y a los amigos, quienes me han apoyado siempre con paciencia. Y a mis estudiantes, que me han impulsado a rastrear las huellas de Don Juan.

ÍNDICE

Introducción	11
I PARTE. PREMISAS METODOLÓGICAS	26
1. Intertextualidad y mitos literarios.....	27
1.1. La intertextualidad.....	27
1.1.1. Ferdinand de Saussure y M.M. Bajtín: los orígenes	28
1.1.2. El grupo de <i>Tel Quel</i> : Julia Kristeva y Roland Barthes.....	31
1.1.3. La transtextualidad de Gérard Genette: hacia una nueva perspectiva	34
1.2. La mitocrítica.....	37
1.2.1. De la tematología a la mitocrítica: una evolución metodológica.....	37
1.2.2. Hacia una definición de mito: el debate terminológico	47
2. Miradas críticas sobre Don Juan	55
2.1. Los orígenes de un mito literario.....	55
2.2. De Micheline Sauvage a Jean Rousset: las constantes de un modelo literario	60
2.3. De Pierre Brunel a José Manuel Losada Goya: definiciones y perspectivas actuales	64
II PARTE. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL MITO HASTA EL SIGLO XX	70
1. Los orígenes de Don Juan y las cuestiones acerca de <i>El burlador de Sevilla y convidado de piedra</i>	71
1.1. Antecedentes históricos y literarios: de la Edad Media al siglo XVII.....	71
1.2. <i>El burlador de Sevilla y convidado de piedra</i> (1630): problemas de autoría y datación del drama fundacional	76
2. Difusión y metamorfosis de Don Juan hasta el siglo XVIII.....	81

2.1. Italia: la <i>Comedia del arte</i> y la imitación cómica.....	81
2.2. Francia: <i>Dom Juan ou le festin de pierre</i> (1665), de Molière, y la tendencia libertina	84
2.3. Inglaterra: <i>The Libertine</i> (1676), de Thomas Shadwell, y la intensificación del libertinaje.....	93
2.4. La aportación de la música en el siglo XVIII: de las primeras óperas al <i>Don Giovanni</i> (1787), de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da Ponte	95
3. Don Juan en el siglo XIX: la visión romántica	101
3.1. E.T.A. Hoffmann y la nueva interpretación del mito	101
3.2. El mito de Don Juan en la literatura romántica posterior a Hoffmann.....	106
4. De la reacción antirromántica hasta mediados del siglo XX.....	116
4.1. El desgaste de un mito y el surgimiento del donjuanismo. Antecedentes literarios	116
4.1.1. Visiones antirrománticas en la España finisecular.....	119
4.2. Ciencia y literatura en el siglo XX: el psicoanálisis de Otto Rank y la morfofisiología de Gregorio Marañón	123
4.3. Nuevas tendencias en la España de la primera mitad del siglo XX.....	126
4.3.1. Visiones antirrománticas españolas: decadencia del héroe, compromiso burgués y versiones paródicas.....	128
4.3.2. La sublimación de Don Juan en la producción literaria española entre dos generaciones.....	133
4.3.2.1. Don Juan como superhombre: la interpretación del mito según José Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu y Ramón del Valle-Inclán	134
4.3.2.2. La quintaesencia de Don Juan: el marqués de Bradomín de Ramón del Valle-Inclán.....	138

4.3.2.3. El Don Juan monástico de Azorín y Miguel de Unamuno	140
4.3.2.4. El amor, Don Juan y la mujer en la concepción de Ramón Pérez de Ayala y de Salvador de Madariaga	147
4.3.3. De Don Juan a doña Juana: la feminización del mito	158
5. La recreación del mito: <i>Don Juan</i> (1963), novela de Gonzalo Torrente Ballester	177
5.1. El carácter intertextual, polifónico y metanarrativo de la novela y su planteamiento ontológico y teológico	178
III PARTE. EL MITO DE DON JUAN EN LAS REESCRITURAS CONTEMPORÁNEAS.....	
1. Introducción	194
2. El mito de Don Juan en el exilio republicano español: reescrituras teatrales y reflexiones teóricas	196
2.1. <i>Don Juan en la mancebía</i> (1968), de Ramón J. Sender	202
2.2. <i>Ardor con ardor se apaga</i> (1987), de José Ricardo Morales: la <i>españolada</i> de la cruz y la espada	208
3. El recurso a la metaficción en las versiones teatrales y cinematográficas.....	216
3.1. <i>D. J.</i> (1987), de Jerónimo López Mozo	216
3.2. <i>La sombra del Tenorio</i> (1994), de José Luis Alonso de Santos	225
3.3. <i>Don Juan, mi querido fantasma</i> (1990), de Antonio Mercero.....	232
3.4. <i>Io, Don Giovanni</i> (2009), de Carlos Saura	236
4. Las reescrituras de carácter introspectivo: teatro, cuento y novela	241

4.1. <i>Don Juan último</i> (1992), de Vicente Molina Foix	241
4.2. «La visita del Comendador» (2008), de Paloma Díaz-Mas.....	246
4.3. <i>Cartas de un jubilado</i> (2010), de Tomás Segovia.....	249
5. De la decadencia del seductor a la ascensión de las seductoras.....	255
5.1. <i>La vil seducción</i> (1967), de Juan José Alonso Millán	256
5.2. <i>d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)</i> (2008), de Jesús Campos García	260
6. Las reescrituras de carácter experimental	269
6.1. <i>Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes</i> (1973), de Luis Riaza	269
6.2. <i>Larva / Babel de una noche de San Juan</i> (1983), de Julián Ríos.....	277
6.3. <i>Don Juan en los infiernos</i> (1991), de Gonzalo Suárez	288
CONSIDERACIONES FINALES.....	295
BIBLIOGRAFÍA.....	304
APÉNDICE. ENTREVISTAS A LOS AUTORES.....	355

INTRODUCCIÓN

Como indica el título de la tesis, *Metamorfosis de un mito. Don Juan en las reescrituras españolas contemporáneas*, este estudio se centra en las transformaciones del mito de Don Juan en la narrativa, el teatro y el cine español entre los años sesenta del siglo XX y la actualidad. Nuestro propósito ha sido analizar y tratar de interpretar dichas metamorfosis en el contexto cultural e ideológico de nuestra época, con el fin de perfilar las múltiples identidades que el personaje literario y, por ende, el relato mítico ha asumido en nuestro tiempo. Asimismo, a partir del estudio de las señas identificativas del mito de Don Juan, nos hemos propuesto reflexionar en torno a las razones por las cuales este personaje mantiene su estatuto mítico incluso hoy día.

No es fácil enfrentarse al tema de Don Juan, que constituye uno de los mitos literarios más universales y más prolíficos de la cultura occidental y, por esta misma razón, uno de los más estudiados y analizados. Aunque su fascinación resulta inmediata, no todos los que se han ocupado de él están de acuerdo a la hora de dar cuenta de las razones de dicho atractivo. De todos modos, creemos que la razón fundamental de la vitalidad y pervivencia del mito de Don Juan hay que buscarla en el mensaje que este sigue transmitiendo y que, en nuestra opinión, se relaciona con algunas de las funciones esenciales que desempeña desde su origen. Así, pues, es indudable que el mito de Don Juan ejerce una función identitaria, pues forma parte del imaginario colectivo hispánico y es uno de los grandes mitos que la cultura española ha generado en su seno, pero, que, traspasando las fronteras, ha llegado a formar parte de los mitos compartidos por la cultura occidental. Al mismo tiempo, este personaje se ha convertido en la proyección del comportamiento humano que pone en discusión la responsabilidad del individuo en relación consigo mismo y con la sociedad de la cual es miembro activo. Además, este mito desempeña una función ritual de celebración de la vida y de la muerte y, con su acentuado vitalismo, un desafío de la primera a la segunda. Estos dos principios fundamentales constituyen el núcleo mítico ya en su primera versión, tal como se manifiesta en el título bimembre del drama de Tirso, donde encontramos el «burlador», seductor, amante de la vida, del placer erótico y

de la libertad, contrapuesto al «convidado de piedra», encarnación de la muerte y representante del castigo divino. Las pulsiones eróticas y el temor ante la muerte son dos aspectos consustanciales al ser humano, que se sabe mortal, pero que en su manifestación mítica decide gozar de los placeres que le ofrece la vida, sin preocuparse por las consecuencias de sus acciones. Por otra parte, el mito de Don Juan cumple una función subversiva y liberadora, puesto que la aparición del burlador pone en crisis los valores establecidos, sean éticos, morales, políticos o religiosos, en los que se sustenta la vida social. Desde este punto de vista queda patente su potencialidad subversiva como elemento de liberación de las presiones del control social o religioso y de los tabúes relacionados con la sexualidad, de promoción de un sentido lúdico y desenfadado de la vida y de evasión frente a lo trascendental. No es por casualidad, por lo tanto, que en el español de las últimas décadas, la expresión *convidado de piedra* se refiere a alguien quien ocupa una situación sin papel alguno que desempeñar, sin función.

Símbolo de exaltación de la vida frente a la muerte, de liberación frente a los agentes opresores de los valores y aspiraciones en los que se fundamenta, el mito de Don Juan ejerce una fuerza fascinadora por su potencialidad de seducción erótica. Pero, en su largo recorrido por los siglos, también ha encarnado el símbolo del amor que confiere sentido a la vida y promueve la transformación moral del héroe; así como ha representado el paradigma que rompe con el modelo patriarcal en las relaciones entre hombre y mujer, manteniendo, sin embargo, a través de todas estas metamorfosis, sus rasgos constitutivos reconocibles.

Cuando empezamos este trabajo éramos conscientes tanto de la complejidad de la tarea de ocuparnos de un campo de estudio tan amplio e interdisciplinar, como es el de la producción narrativa, teatral y cinematográfica en relación con el mito de Don Juan, como de los límites a los que habríamos tenido que enfrentarnos para llevarla al cabo. El ingente material crítico y bibliográfico, el elevado número de textos literarios y de pensamiento, así como de versiones cinematográficas que se han tenido en cuenta, no han hecho sino aumentar la sensación de vulnerabilidad frente a la posibilidad de llegar a una sistematización definitiva de las obras de creación centradas en el mito de Don Juan que se han

producido en el ámbito hispánico en las últimas décadas. Por consiguiente, la presente investigación, lejos de ser exhaustiva, se ha centrado en el análisis de aquellas obras que propusieran unas perspectivas renovadoras y unas reinterpretaciones que subrayasen la voluntad de los autores de alejarse de los significados originarios del relato mítico, aunque respetando en cualquier caso los elementos constantes que lo constituyen, detectados por Jean Rousset en *Le mythe de Don Juan* (1978), a saber: la presencia de la muerte, del grupo femenino y del héroe. Aunque el estudio se ha circunscrito a las ficciones en lengua española, en un período y en unos géneros específicos, es evidente que ha sido necesario referirnos también a las numerosas e importantes versiones del mito surgidas en otros contextos y en otras latitudes.

Para alcanzar nuestro propósito, la investigación se ha desarrollado a partir de un criterio que combina el estudio diacrónico con el temático y se ha beneficiado de las herramientas proporcionadas por la crítica intertextual, los estudios intergenéricos y los de mitocrítica, los cuales por su definición abarcan varias disciplinas.

Cabe especificar, además, el criterio ortográfico que se ha adoptado a la vista de la diversidad de grafía utilizada en la denominación del protagonista de las obras estudiadas, que unos escriben «Don Juan» y otros como «don Juan». A pesar de que la normativa de la Real Academia fija el uso de la letra minúscula para el «tratamiento de respeto [...] que se antepone a los nombres masculinos de pila» (RAE 2001: 847), se ha preferido recurrir a la mayúscula para designar al mito reconocido de Don Juan. Por el contrario, y de acuerdo con dichas normas, se ha respetado la escritura de «donjuán» y «donjuanes» para referirse a los personajes de varias obras de ficción que presentan el rasgo de «seductor de mujeres» (RAE 2001: 849). También, se ha respetado la escritura de «Dom Juan» para referirse al protagonista de la obra de Molière, y la de «Don Giovanni» para las versiones italianas. Por lo general, se ha mantenido la misma grafía con la que se presenta el nombre cuando aparece en los títulos de las obras y cuando se trata de citas directas.

Desde el punto de vista estructural, la tesis consta de tres partes: la primera se centra en la metodología crítica; la segunda reconstruye la historia del mito de Don Juan respecto, por un lado, a los orígenes, autoría y datación de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (¿1630?), atribuido a Tirso de Molina y, por otro, a su evolución hasta la primera mitad del siglo XX, con la publicación de la novela *Don Juan* (1963), de Gonzalo Torrente Ballester; la tercera, necesariamente más original, se ocupa de la producción artística más reciente en lengua española, centrándose en aquellas obras, literarias y cinematográficas principalmente, que se presentan como más significativas en el contexto ideológico y cultural español en el que se inscriben y que, aunque han merecido estudios individuales, hasta ahora no han sido objeto de un trabajo crítico conjunto destinado a destacar las tendencias o ejes temáticos, partiendo de su relación con el mito. La tesis termina con un apéndice, en el cual se presentan las entrevistas realizadas a algunos de los autores cuyas obras han sido objeto de nuestro estudio, a saber: Jerónimo López Mozo, José Luis Alonso de Santos, Vicente Molina Foix, Paloma Díaz-Mas, Jesús Campos y Gonzalo Suárez. Asimismo, nuestro trabajo se enriquece por la aportación de algunas imágenes –carteles de estrenos teatrales y cinematográficos, y obras pictóricas– relacionadas con las obras que han sido objeto de nuestro análisis.

En concreto, y como ya hemos anticipado, la primera parte de este trabajo está dedicada a la metodología, que se fundamenta, en primer lugar, en la teoría de la intertextualidad, concepto que hallamos en los estudios de Ferdinand de Saussure, M.M. Bajtín, Julia Kristeva, Roland Barthes y Gérard Genette, y que nos ha permitido analizar las relaciones transtextuales que unen un hipertexto a sus hipotextos, remitiendo a la terminología acuñada por Genette en *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982). Por otra parte, se ha recurrido a los estudios de mitocrítica, los cuales se basan principalmente en la epistemología de Gilbert Durand y de Pierre Brunel y que nos ha permitido observar la reescritura o la reformulación del mito a lo largo de la historia literaria en las diversas culturas. Por último, se ha acudido a la teoría de «mitocrítica cultural» de José Manuel Losada Goya, que forma parte del concepto de «dinamismo interdisciplinar» del mito. Esta nueva metodología profundiza en la

función que las manifestaciones míticas desempeñan en el panorama cultural de cada época, indagando, en particular, las relaciones entre la literatura propiamente dicha y otros medios, como, por ejemplo, el cine, la televisión, los videojuegos, la publicidad, la escultura, la pintura, la música, la ópera, la danza, el teatro, las *performance*, etc.

Asimismo, ha sido necesario explicar cuáles son los rasgos que definen a Don Juan como mito literario. Ante todo, era imprescindible definir el mito literario, diferenciándolo del mito en general. Para ello, nos hemos centrado en el debate que a partir de los años sesenta del siglo XX ha visto enfrentarse dos teorías diferentes: por una parte, la de Mircea Eliade y Claude Lévi-Strauss, que consideraban el mito literario como una representación degradada del mito étnico-religioso; y, por otra, la de la *nouvelle critique* y la de la mitocrítica actual, que se enfrentan a dicha definición, postulando, además, que lo que permite la supervivencia del relato mítico es la literatura. Así, pues, el mito literario se diferencia del mito étnico-religioso por constituirse a partir de un texto literario concreto, pero comparte con este la misma saturación simbólica, la estructura cerrada, la repercusión social y la perspectiva metafísico-religiosa de la existencia. Por fin, hemos tratado de resumir cómo ha venido definiéndose Don Juan como mito literario, de qué modo se ha originado según los estudiosos y cuáles han sido las interpretaciones más significativas que los mismos han propuesto de él. Para ello, nos hemos detenido en particular en los estudios más antiguos de Arturo Farinelli, George Gendarme de Bévotte, Víctor Said Armesto y Blanca de los Ríos, así como en las obras de Micheline Sauvage y Jean Rousset, para terminar con las investigaciones más actuales de Pierre Brunel y José Manuel Losada Goya.

La segunda parte de la tesis se abre con la presentación del estado de la cuestión y las conclusiones a las que la crítica ha llegado actualmente con respecto tanto a los posibles orígenes históricos y literarios del mito de Don Juan, como a las dos cuestiones que siguen preocupando a la crítica con respecto al texto de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, es decir, la atribución de la autoría de la obra y su datación. Con posterioridad, se presenta un panorama de la evolución

del mito objeto de este estudio hasta la primera mitad del siglo XX, tratando de sistematizar las interpretaciones más significativas que han sido propuestas desde un enfoque temático.

Así, pues, por lo que concierne a los orígenes del mito, los resultados a los que ha llegado la crítica hoy día consideran que la leyenda del joven estafador de mujeres, miembro de una de las familias aristocráticas más importantes de España, y la del Convidado de piedra, elemento sobrenatural representante del castigo divino, eran ya muy conocidas y se habían desarrollado tanto en Italia como en España, mucho antes de que se escribiera el *Burlador*. Por lo que atañe a las fuentes que han dado origen al drama fundacional, dichas investigaciones, que han recorrido caminos diferentes y, a veces, equivocados, dan por sentada la hipótesis según la cual el *Burlador* representa el resultado de un diálogo intertextual que el autor del drama pudo establecer tanto con los mundos literarios más cercanos a él como con los procedentes de una tradición que se remonta al folclore medieval y a los romances españoles. Con respecto al problema de la paternidad de esta obra, hoy siguen enfrentándose dos teorías: la tradicional, que la atribuye a Tirso de Molina, y la revisionista, que, en cambio, la considera obra de Andrés de Claramonte. Asimismo, como es sabido, el descubrimiento del *Tan largo me lo fiáis* ha contribuido a aumentar las dudas respecto a la datación del texto, aunque la crítica está de acuerdo en opinar que la aparición del *Burlador* se debería situar alrededor de los años veinte del siglo XVII, adelantando su datación convencional por lo menos diez años.

Asentándonos en estas premisas, se ha tomado como punto de partida de nuestro trabajo *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, puesto que se le considera como el texto en el cual se fundamentan las posteriores versiones del mito. En este, además, se fijan las funciones que cada uno de los elementos constantes detectados por Jean Rousset desempeña en el relato mítico. En primer lugar, se halla la aparición de la muerte, representada por la estatua del Comendador de Ulloa, que vuelve desde el más allá como portavoz de la condena divina; en segundo lugar, el héroe, es decir, el seductor de mujeres y desafiador de las normas sociales y religiosas; y, por último, el grupo de las mujeres seducidas,

que representa el elemento desencadenante bien de las burlas de Don Juan, bien de la justicia de Dios. Nuestro análisis ha tenido en cuenta cómo dichos elementos estables han sido modificados, o bien si se han omitido, en las posteriores versiones del mito, puesto que, tal como afirma la crítica, este fenómeno puede facilitar una degradación o desmitificación del relato mítico.

Es el caso, por ejemplo, de las versiones paródicas producidas por la *Comedia del arte* en la Italia del siglo XVII, cuyo panorama teatral se apodera en seguida del *Burlador* y lo convierte en uno de los temas de los «canovacci» –guiones o escenarios– de más éxito en la época. Entre ellos, destacan *Il Convitato di Pietra*, atribuido a Giacinto Andrea Cicognini (¿1650?) e *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra* (1651), de Giovan Battista Andreini, en los cuales se mantienen los rasgos principales del drama de Tirso entremezclados con caracteres procedentes de la tradición de la *Comedia*, sobre todo, en relación con el personaje del criado de Don Juan. No obstante, la adaptación del mito al gusto de la época favoreció un empobrecimiento del estilo, en el que sobresale el elemento cómico y se simplifica progresivamente la acción, suprimiendo, incluso, el elemento sobrenatural y privando al héroe de sus señas de identificación tradicionales.

Es igual de cierto que la interpretación del mito de la *Comedia del arte* influyó en las reescrituras francesas e inglesas de la misma época, en las que se exaltaba el carácter libertino y ateo del héroe, en detrimento del elemento transcendental representado por la muerte. De hecho, gracias a Cicognini y a Andreini, pero también a Domenico Biancolelli y Luigi Riccoboni, el tema de Don Juan se introduce en la escena francesa. Entre la multitud de don Juanes y convidados de piedra que se representaron y publicaron en Francia entre 1658 y 1680, cinco son las comedias que gozaron de un éxito extraordinario y en las cuales nos hemos detenido: *Le Festin de Pierre ou le Fils Criminel* (1658), tragicomedia de Dorimond; *Le Festin de Pierre ou le Fils Criminel, tragicomédie, traduit del'italien en François* (1659), de Villiers; *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665), de Molière; *Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée Foudroyé* (1669), de Rosimond; *Le Festin de Pierre* (1677), de Thomas Corneille. Sin embargo, la obra que destaca de esta lista es la de Molière, no solo por su reconocida calidad,

sino también porque salva el mito de la degeneración grotesca en la que se hallaba. En efecto, Molière moderniza la caracterización de los personajes, en particular el de Don Juan y el de doña Elvira, y, en parte, también el de Sganarelle, dotándolos de una complejidad psicológica que nunca habían tenido. Además, como es sabido, el valor de esta obra reside en el carácter ambiguo que ha suscitado las interpretaciones más diversas, que, por lo general, hacen hincapié en el carácter satírico y de denuncia político-social de la misma. No obstante, el ateísmo del héroe y la falta de toda significación religiosa del mito serán los rasgos que los imitadores del drama de Molière irán intensificando hasta finales del siglo XVII, dentro y fuera de la frontera francesa. Buena muestra de ello es la obra *The Libertine* (1676), de Thomas Shadwell, donde, por su indudable proximidad estilístico-temática con la tragicomedia de Rosimond, se produce lo que Genette define como un empeoramiento del estatuto axiológico del héroe, es decir, de una «desvalorización» –o «transvaloración negativa»– del relato mítico.

Habrá que esperar al siglo XVIII para que Don Juan pueda rehabilitarse. En efecto, solo con la ópera de Mozart y Da Ponte titulada *Il dissoluto punito o Don Giovanni* (1787) se asiste a una verdadera recreación del mito –desde la perspectiva de Molière–, donde la relación entre la estatua vengadora, el seductor y rebelde héroe y la presencia de la figura femenina se vuelve a establecer con matices que, además, abren paso a su reformulación en la época siguiente. Como ponen de manifiesto los estudios que se han detenido en ella, el renombre de este «dramma giocoso» reside no solo en la combinación armónica de rasgos heterogéneos, como la música sublime y la caracterización psicológica de los personajes, sino también en el hecho de que en la ópera de Mozart y Da Ponte el tema de Don Juan haya alcanzado el estatuto de figura universal.

Por su parte, el romanticismo le proporcionó un nuevo rumbo al mito, del cual vamos a ocuparnos. Si tanto en la interpretación paródica de la *Comedia del arte*, como en la libertina del siglo XVIII, el héroe se había sometido a una desvalorización de su estatuto axiológico, en las versiones románticas, por el contrario, se produce tanto una valoración positiva del protagonista como una transmotivación del relato mítico. La aparición del cuento de E.T.A. Hoffmann

titulado «Don Juan» (1814), curiosa y personal interpretación de la ópera de Mozart, marca un cambio radical en la concepción del mito en la época, definiendo las características que dominarán las reescrituras a lo largo del siglo XIX. Estas versiones se centran en el personaje de Don Juan, que encarna el hombre en busca del ideal o el amante irresistible, y en el de doña Ana, figura que adquiere un gran protagonismo respecto a la relación entre lo terrenal y el más allá, y por lo que respecta a la salvación del héroe. Además, la estatua, representante de la justicia divina, y el criado, reflejo de la conciencia de su amo, son relegados a una posición secundaria, cuando no totalmente eliminados del relato mítico. Por lo tanto, según la crítica, el Don Juan romántico ya no es el joven seductor insaciable, sino que representa, un «ángel caído», que, como Tristán, Prometeo o un moderno Sísifo, está destinado a la desesperación por la imposibilidad de satisfacer su deseo de infinito. De entre las muchas obras que se basan en este aspecto, hemos comentado el poema *Don Juan* (1824), de Lord Byron, el de Nikolaus Lenau, que lleva el mismo título, *Don Juan* (1850), y el de Esteban Echeverría, *El ángel caído* (1870). Al mismo tiempo, la alegría de la burla cede el paso al desasosiego y a la angustia más hondos, acercando a Don Juan a otra figura mítica: Fausto. El encuentro de estos dos personajes literarios produce una serie de obras de ficción, en las cuales la seducción es sinónimo de anhelo frustrado de conocimiento. En este otro aspecto se insertan dos de las obras en las cuales nos hemos detenido: el *Diario de un seductor* (1843), de Søren Kierkegaard, y el fragmento 327 de *Aurora* (1881), que Friedrich Nietzsche presenta bajo el título de «Una fábula». Otras veces, en cambio, la acumulación de las seducciones se interpreta como deseo incansable del héroe de encontrar el amor ideal, que, en últimos términos, permite también su conversión. A este propósito, ha sido necesario aludir al drama *El Convidado de Piedra* (1830), de Alexander Pushkin, al de Blaze de Bury titulado *Le souper chez le Commandeur* (1834), al *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange* (1836), de Alexandre Dumas, así como a la novela corta *Les Âmes du Purgatoire* (1834), de Prosper Mérimée, puesto que en estos hipertextos el tema de la salvación de Don Juan por medio del amor verdadero de una mujer se funde con la leyenda, ya muy conocida en España, de Miguel de Mañara. Al mismo tiempo, estas obras han dado lugar a

las interpretaciones españolas del mito más representativas de la época, a saber: *El estudiante de Salamanca* (1840), de José de Espronceda, y sobre todo el *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla. El drama del autor vallisoletano ha sido comentado más en detalle, puesto que no solo se ha convertido en la obra más popular en los países hispanohablantes, sino que representa la referencia intertextual principal de las reescrituras españolas del mito hasta la actualidad.

Desde las últimas décadas del siglo XIX hasta la mitad del XX el mito de Don Juan sigue siendo objeto de tratamiento en obras importantes en la literatura europea, aunque su interpretación subvierte el planteamiento que se le había dado en la época romántica. Además, el nacimiento de las ciencias que investigaban en la naturaleza psicológica del hombre, como el psicoanálisis de Sigmund Freud y Otto Rank, o la morfofisiología de Gonzalo Rodríguez Lafora y Gregorio Marañón, dio lugar al surgimiento de una literatura de corte realista y burgués, e influyó en la nueva interpretación del mito de Don Juan. La aportación de dichas teorías científicas favoreció la aparición de una serie de reescrituras que despojaban al héroe de sus rasgos identificativos, facilitando el nacimiento del tipo donjuanesco, al tiempo que se eliminaba el elemento trascendental del relato mítico y se dotaba a los personajes femeninos de significados nuevos.

La reacción antirromántica, que en España se debe a los cultivadores de la llamada *alta comedia*, y la nueva interpretación del héroe burgués, forjada en la caracterización y en la popularidad del *Tenorio*, origina una serie de versiones paródicas teatrales del mito, de las cuales se ha presentado un panorama general, así como de su tratamiento en la novela realista por parte, sobre todo, de Galdós y Clarín. De entre los donjuanes retratados por el primero nos hemos centrado en los personajes de Joaquín Pez de *La desheredada* (1881), de Juanito Santa Cruz, de *Fortunata y Jacinta* (1886), y de Don Juan López Garrido, de *Tristana* (1892). Por lo que concierne a Clarín, la referencia intertextual del *Tenorio* se convierte en la proyección ficticia del juego de seducción entre los protagonistas de su obra maestra, *La Regenta* (1884). Así, pues, Ana Ozores, como Inés, lucha contra tres fuerzas en conflicto, es decir, la atracción hacia Álvaro Mesía, un donjuán aburguesado, decadente y cínico; su compleja relación con el magistral, don

Fermín de Paz, espiritual por su parte, y carnal, por la de él; y su deber de esposa temerosa de Dios, pero casada con un hombre –digamos– inapetente.

A lo largo del siglo XX se produce una verdadera explosión de obras de ficción y de pensamiento sobre el mito de Don Juan, realizándose también las primeras versiones cinematográficas dedicadas a él. La literatura española de este período, privilegiando la visión antirromántica, filosófica y psicológica del mito, facilita una serie de reescrituras interesantes que abarcan géneros distintos, como el ensayo filosófico, el drama, la novela y la parodia. Entre las obras de carácter paródico en las que ha merecido detenerse se halla la puesta en escena titulada la *Profanación del Don Juan Tenorio* (1920), de Luis Buñuel, en la cual actuaron también Federico García Lorca y Salvador Dalí, y el *Don Juan Tenorio* (1949), de Luis Escobar, en la cual colaboró también Dalí, cuyos rasgos singulares se pueden apreciar tanto en su aportación escenográfica, como en la textual. Además, se han analizado tanto la novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931), de Enrique Jardiel Poncela como su drama *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1933).

También los grandes intelectuales españoles de la primera mitad del siglo XX, pertenecientes a la llamada generación del 98 y a la reformista de 1914, no han permanecido al margen de la fascinación ejercida por Don Juan. Las distintas interpretaciones del mito que Azorín, Ramiro de Maeztu, Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala y Salvador de Madariaga, han expresado tanto en sus obras de ficción como en la producción ensayística o periodística resultan complejas y diferentes. De hecho, la interpretación del mito según José Ortega y Gasset, expuesta en el artículo «Introducción a un Don Juan» (1921); la de Ramiro de Maeztu, en el estudio titulado *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía* (1925); y la de Ramón del Valle-Inclán, en las *Comedias bárbaras*, con Montenegro y su hijo Cara de plata, conciben a Don Juan como un Superhombre, haciendo evidente, además, la influencia que ejerció Nietzsche en estos escritores. En el caso del marqués de Bradomín, protagonista de las *Sonatas* (1902-1905), de Valle-Inclán, se retrata al héroe como la quintaesencia del seductor. Esta obra resulta exenta tanto de la subversión paródica como de la tendencia trágica que caracteriza las

otras versiones dramáticas que el autor dedica a nuestro mito, es decir, la antes mencionada *Cara de plata* (1922) y *Las galas del difunto* (1926). En la novela *Don Juan* (1922), de Azorín, y en el drama *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1934), de Miguel de Unamuno, el mito vuelve a entremezclarse con la leyenda de Mañara, dando lugar a una interpretación que ahonda en la búsqueda del sentido de la existencia humana que influirá en las posteriores reescrituras del mito. Además, las reflexiones que Ramón Pérez de Ayala propone en varios estudios recogidos en el libro *Las máscaras* (1917), y en la novela *Tigre Juan y el curandero de su honra* (1926), ambos asentados sobre la comedia *Man and Superman* (1903), de G.B. Shaw, así como las consideraciones que, muchos años después, Salvador de Madariaga presenta tanto en el ensayo *Don Juan o la Donjuanía* (1950) como en el texto dramático *La donjuanía o seis Donjuanes y una dama*, permiten repensar el mito en relación con el sentimiento amoroso entre hombre y mujer.

Un último aspecto en el cual nos hemos detenido es en la feminización del mito. Esta tendencia, cuyas huellas se manifestaron ya en *Les liaisons dangereuses* (1782), de Pierre Choderlos de Laclos, en *Carmen*, la novela de Prosper Mérimée (1845), y homónima ópera de Georges Bizet (1875), pero también en la novela *Lelia* (1839), de George Sand, ha venido perfilándose a principios del siglo XX para influir incluso en algunas versiones del mito más actuales. Así, pues, analizando la novela *Juanita Tenorio* (1910), de Jacinto Octavio Picón, y el cuento titulado «Carta a don Juan» (¿1939 o 1940?), de Carmen Laforet, las protagonistas se convierten en verdaderas heroínas donjuanescas, reforzando en algún momento su capacidad seductora de *femmes fatales* o su actitud burlesca, y solo a veces rescatando su carácter rebelde frente a los dogmas de la sociedad. Otras veces, en cambio, el mito sirve para dar cuenta de la situación de la mujer en la época, sin que la protagonista asuma los caracteres del famoso seductor, como se pone de manifiesto en la novela *Las hijas de Don Juan* (1907), de Blanca de los Ríos, y en los cuentos «La derrota de Don Juan» (1908) y «La última aventura de Don Juan» (1910), de Ángeles Vicente.

La segunda parte de la tesis termina con un capítulo dedicado a la novela *Don Juan* (1963), de Gonzalo Torrente Ballester, puesto que en ella el autor logra devolver a Don Juan su estatuto mítico después de mucho tiempo. En efecto, el autor aborda el tema desde una renovada perspectiva ontológica y teológica, al tiempo que dota a su obra de un carácter metaficcional, polifónico y decididamente hipertextual. Asimismo, restablece los tres elementos constantes que determinan el mito, es decir, el rasgo desafiante del atractivo, aristocrático y atrevido héroe; la relación de este con las mujeres, que por un lado se basa en la seducción como transgresión de la moral y, por otro, se concibe como anhelo de lograr la unión cósmica entre el hombre, la naturaleza y Dios; y la presencia del elemento transcendental, representada por el Comendador y la familia de los Tenorio, que condenan a Don Juan por transgredir la moral divina y las leyes del honor.

La tercera y última parte de nuestro trabajo se centra, como ya hemos anticipado, en las reescrituras literarias del mito, dramáticas y cinematográficas principalmente, que aparecieron en España en la segunda mitad del siglo XX y en los primeros años del XXI. De toda la producción artística conectada con el mito de la época, nos hemos centrado en aquellos hipertextos que resultan más significativos del contexto ideológico y cultural español en el que fueron elaborados. El resultado de este primer y provisional intento de sistematización es un *corpus* de catorce obras –ocho dramas, tres películas, dos novelas y un cuento– que hemos agrupado en cinco líneas temáticas y formales, a cada una de las cuales se ha dedicado un capítulo y que se precisan a continuación.

En primer lugar, en el ámbito de las reescrituras del mito en el exilio republicano español, tras presentar un panorama de las obras dramáticas y de pensamiento que aparecieron en la época, nos hemos detenido en el texto teatral *Don Juan en la mancebía* (1968), de Ramón J. Sender, y en el de José Ricardo Morales titulado *Ardor con ardor se apaga* (1987). Ambos autores proponen una reflexión crítica tanto de su condición de exiliados como de la sociedad española de su tiempo, a la vez que subrayan el carácter libertario de Don Juan,

concibiendo la sexualidad como un valor imprescindible del mito y revalorizando el papel de la mujer en el proceso de seducción.

La segunda línea, que deriva de la interpretación del mito de Miguel de Unamuno en el drama *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1934), corresponde a las reescrituras de carácter metaficcional. Las obras en las que hemos centrado nuestra atención son los dramas *D.J.* (1987), de Jerónimo López Mozo, y *La sombra del Tenorio* (1994), de José Luis Alonso de Santos, así como las películas *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), de Antonio Mercero, e *Io, Don Giovanni* (2009), de Carlos Saura. Todas ellas parten del mito de Don Juan para desarrollar un discurso autorreflexivo basado en las distintas fórmulas de la *myse en abyme*, que permite el juego sugerente de los pasajes entre la ficción representada y la realidad ficcional.

Otra tendencia que hemos individuado tiende a subrayar el carácter reflexivo e introspectivo de Don Juan. En el drama *Don Juan último* (1992), de Vicente Molina Foix, en el cuento de Paloma Díaz-Mas titulado «La visita del comendador» (2008), y en la novela *Cartas de un jubilado* (2010), de Tomás Segovia, sus autores se adentran no solo en el ánimo del protagonista, sino también en el de otros personajes, a veces ajenos al relato mítico, a los cuales, por primera vez, se les permite exteriorizar sus pensamientos.

En el cuarto grupo convergen aquellas obras que continúan la tendencia por la cual se traspone el rasgo de seductor de Don Juan a los personajes femeninos. En este marco temático hemos analizado los dramas *La vil seducción* (1967), de Juan José Alonso Millán, una versión sobre todo cómica del mito, y *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)* (2008), de Jesús Campos García, en el cual el autor consigue modernizar el relato mítico, al tiempo que preserva todos los patrones que lo constituyen. Al mismo tiempo, hemos aludido también al texto teatral de Max Frisch titulado *Don Juan o el amor a la geometría* (1953), por representar uno de los precedentes más representativos de esta línea interpretativa.

Por último, se han analizado aquellas reescrituras del mito cuyo carácter experimental dificulta su agrupación dentro de una línea temática específica, puesto que participan de aquellos rasgos que rompen con la lógica de la narración tradicional, al tiempo que superponen una o más tendencias que hemos venido comentando a lo largo de nuestro estudio. A esta categoría pertenece el drama de Luis Riaza titulado *Representación del Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* (1973), así como la novela *Larva / Babel de una noche de San Juan* (1983), de Julián Ríos, y la película *Don Juan en los infiernos* (1991), de Gonzalo Suárez.

Para concluir, este trabajo de investigación se ha propuesto identificar, sistematizar y comentar las numerosas metamorfosis a las cuales el relato mítico ha sido sometido en el tiempo, haciendo hincapié en las reescrituras de carácter literario y cinematográfico más significativas que se han producido en España en la época posmoderna y que, por lo general, resultaban hasta ahora carentes de un trabajo crítico conjunto que individualizara una serie de tendencias o ejes temáticos, partiendo de su relación con el mito. Este primer intento de sistematización, que ahonda en las señas identificativas del mito que lo renuevan y, al tiempo, logran consolidarlo, ha valorado no solo las intenciones individuales de los autores que se han apoderado de la tradición mítica, sino también las condiciones sociohistóricas y culturales de la época en que fueron elaboradas sus versiones y las expectativas del público al que iban dirigidas.

I PARTE.

PREMISAS METODOLÓGICAS

1. INTERTEXTUALIDAD Y MITOS LITERARIOS

Esta primera parte está dedicada a la metodología de la investigación en la que este trabajo se fundamenta, es decir, la teoría de la intertextualidad y los estudios comparados de los mitos. Estas teorías constituyen las herramientas necesarias para poder analizar aquellos textos que utilizan el mito literario de Don Juan y que representan el objeto de nuestro trabajo. Asimismo, se hará hincapié bien en el concepto de *hipertextualidad*, bien en el de *interdisciplinariedad* y multimedialidad, puesto que representan unos de los procesos fundamentales de la creación y la continuidad del mito en el tiempo.

En concreto, por lo que atañe a la intertextualidad, cuyo concepto fue introducido por Ferdinand de Saussure y M.M. Bajtín en las primeras décadas del siglo XX, nos centramos en la producción teórico-crítica de Julia Kristeva, Roland Barthes y, sobre todo, Gérard Genette, puesto que han transformado la visión tradicional de la teoría semiológica –centrada en la comunicación– y han abierto el camino a visiones alternativas que comparten la idea según la cual un texto no sólo se apoya en unidades textuales anteriores, sino que estas se transforman de acuerdo con la concepción del autor y de su entorno. Con posterioridad, concentraremos nuestra atención en los estudios de los mitos, surgidos en los años treinta del novecientos con la llamada *Stoffgeschichte*, y que se impulsaron decididamente a partir de los sesenta, gracias a la labor de Raymond Trousson. En particular, nos referiremos a la mitocrítica actual, cuya epistemología se basa principalmente en los estudios de Gilbert Durand y de Pierre Brunel, puesto que recurre tanto a la práctica *hipertextual* propuesta por Genette como al concepto de *dinamismo interdisciplinar*, que está en la base de la «mitocrítica cultural» de José Manuel Losada Goya, para analizar las transformaciones a las que los mitos se ven sometidos a lo largo del tiempo.

1.1. La intertextualidad

Los principios de la intertextualidad constituyen la primera de las herramientas imprescindibles para el análisis de los textos que pueden convertirse

en un mito literario, del momento que nos permiten clasificar las constantes y variantes de las nuevas versiones de un mito, dando cuenta del grado de autonomía de un texto con respecto a la obra fundadora y a las posteriores versiones que se han sucedido. En este sentido, la lectura de una obra literaria se convierte en un proceso de movimiento más o menos consciente entre un texto y todos los textos con los cuales se relaciona (Allen 2000: 1). El resultado de este proceso es que el lector se da cuenta de que un texto nunca puede ser concebido como original o único, sino que siempre mantiene relaciones con otros textos anteriores (Tyner 2008: 82). Todo esto es incluso más evidente en el caso de las reescrituras de un mito literario como el que constituye el objeto de este estudio.

1.1.1. Ferdinand de Saussure y M.M. Bajtín: los orígenes.

Desde el punto de vista histórico, el término *intertextualidad* aparece por primera vez en Europa occidental en 1967, utilizado por la estudiosa francesa de origen búlgaro Julia Kristeva, quien, en las páginas de la revista *Critique*, divulgó los estudios del filólogo ruso Mijaíl Mijáilovich Bajtín, a quien podemos considerar como el primero que advierte el interés que puede tener aplicado al análisis literario. En palabras de Kristeva, la intertextualidad fue

un descubrimiento que Bajtín, es el primero en introducirlo en la teoría literaria: todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad (Kristeva 1997: 3)¹.

Aunque la noción de intertextualidad nace en el seno de la obra de Bajtín, el germen de este concepto, entendido como la relación entre signos diferentes que originan significados nuevos, debe de buscarse en las intuiciones de Saussure. En su obra póstuma, titulada *Cours de linguistique générale (Curso de lingüística general)*, de 1916, el estudioso introduce los conceptos de lengua (*langue*) y habla

¹ Citamos por la versión española (Kristeva 1997: 1-24). Las citas de las obras analizadas en este capítulo remitirán a las versiones españolas siempre y cuando resulten más clarificadoras.

(*parole*)², pero, sobre todo, define la lengua como un sistema de signos. Sin entrar en detalles acerca de las teorías expresadas por el lingüista suizo, queremos subrayar la importancia que estas tuvieron en relación con el desarrollo posterior de la lingüística, así como de la semiótica y de los estudios intertextuales.

Si a Saussure se le debe el mérito de haber sugerido la exigencia de un estudio semiológico de la lengua, es Bajtín quien, retomando las teorías del lingüista suizo, ha trasladado ese dinamismo de los signos lingüísticos al campo de la crítica literaria, desarrollando una de las más ambiciosas teorías del siglo XX (Kristeva 1969: 187-225; Kristeva 1978: 5-27; Allen 2000: 15). En efecto, Bajtín, tanto en *El método formal en los estudios literarios* (1928) como en *Marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929) y *Estética de la creación verbal* (1979)³, formula nuevos conceptos que explican aspectos relevantes tanto del fenómeno literario como del lingüístico, es decir, el *dialogismo* y la *interacción discursiva*. Pese a que estas nociones se desarrollan a partir del pensamiento formalista y de las teorías de Saussure, es cierto que Bajtín pronto toma distancia de la postura inmanentista, descriptiva y metalingüística del formalismo (Voloshinov 1992: 83). La visión del estudioso ruso acerca del lenguaje, en su sentido –digamos– intertextual, puede ser también extendida a las teorías que dedica a la novela. De hecho, una obra literaria, por ser un enunciado escrito, necesita dialogar con lo que se ha escrito antes, puesto que esto representa «la parte inalienable de la cultura y no puede ser comprendida fuera del contexto de toda la cultura de una

² Saussure concibe la lengua como «el producto que el individuo registra pasivamente [...], un sistema de signos [...], la parte social del lenguaje, exterior al individuo» (Saussure 1983: 78-79); el habla es, en cambio, un acto «individual» que, por su esencia, es arbitrario y, por lo tanto, difícil de enjaular en un sistema, porque sujeto a cambios y evoluciones (Saussure 1983: 84). En opinión del estudioso (Saussure 1983: 79), además, la existencia de la lengua está vinculada a una especie de contrato establecido entre los miembros de una comunidad, que el individuo por sí mismo, no puede modificarla ni crearla. Citamos por la edición española (Saussure 1983).

³ Los primeros dos libros fueron escritos con la ayuda de sus colaboradores, Pavel Nikolaievich Medvedev y Valentin Voloshinov; el tercero, en cambio, fue publicado póstumo. Últimamente se ha cuestionado que Bajtín sea el autor de algunos de estos libros. Las citas remiten a las ediciones españolas (Bajtín-Medvedev 1994; Voloshinov 1992; Bajtín 1982).

época dada» (Bajtín 1982: 347)⁴. Así, en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929)⁵, el crítico se refiere al carácter dialógico y polifónico de la novela, recurriendo al análisis de los diálogos entre los personajes creados por el novelista ruso. En su opinión, el autor no construye «un carácter, tipo o temperamento, ni una imagen objetivada del héroe en general, sino que busca la última *palabra* del héroe acerca de sí mismo y de su mundo» (Bajtín 2003: 82). Por esta razón, el discurso, en la novela, nunca es monológico, ya que el enunciado interactúa –o dialoga–⁶ con el mundo representado, con sus personajes y con los otros enunciados. En este sentido, afirma que

la palabra no es una cosa sino el medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación dialógica, nunca tiende a una sola conciencia, a una sola voz, su vida consiste en pasar de boca en boca, de un contexto a otro, de una colectividad social a otra, de una generación a otra. [...] Todo miembro de una colectividad hablante se enfrenta a la palabra no en tanto que palabra natural de la lengua, libre de aspiraciones y valoraciones ajenas, despoblada de voces ajenas, sino que la recibe por medio de la voz del otro y saturada de esa voz. La palabra llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmada de sentidos ajenos (Bajtín 2003: 295).

Es evidente que el carácter dialógico del enunciado está en la base de todo discurso intertextual, tal como señaló Todorov (1981: 95-99) años más tarde en *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*. Así, la representación literaria, cuyo objeto es, a la vez, el hombre, su vida, su mundo y sus valores, abarca contenidos no sólo signico-comunicativos, sino también éticos, epistemológicos y estéticos (Hernández, 2011: 18).

⁴ La cita remite a la edición española de *Estética de la creación verbal* (Bajtín 1982).

⁵ Citamos por la edición española (Bajtín 2003).

⁶ En palabras de Bajtín: «El dialogismo esencial de Dostoievski no se agota en absoluto por los diálogos externamente expresados que sostienen sus héroes. *La novela polifónica es enteramente dialógica*. Entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas, es decir, se oponen de acuerdo con las reglas del contrapunto. Es que las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre las réplicas de un diálogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana en general, todo aquello que posee sentido y significado» (Bajtín 2003: 67).

1.1.2. El grupo de *Tel Quel*: Julia Kristeva y Roland Barthes

La primera en utilizar la noción de *intertextualidad*, como ya hemos dicho, fue Julia Kristeva, quien, en un artículo titulado «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», publicado en 1967 en la revista francesa *Critique*, elogia los estudios desarrollados por el crítico ruso sobre la novela polifónica de Dostoievski.

La autora, miembro destacado del movimiento posestructuralista francés *Tel Quel*⁷, establece una nueva práctica semiótica, el *semanálisis*⁸: una ciencia crítica y deconstructiva que parte del texto –ya no de la actividad comunicativa– para explorar la lengua como producción, transgresión y transformación de la significación (Ducrot-Todorov 1972). En este marco, Kristeva (1970a; 1974a; 1977: 223-256) supera las teorías estructuralistas de Saussure, que veían el lenguaje –y el texto literario– como sistema estático y reproductivo de las mismas estructuras significantes, concibiendo el texto como productividad, es decir, un campo de fuerzas heterogéneas, sociales y simbólicas. Más afín al dialogismo bajtiniano, según la autora el texto es algo dinámico, que puede relacionarse y duplicarse, y nunca representa un objeto aislado e individual. Por consiguiente, el texto puede ser considerado «una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto muchos enunciados tomados de otros textos se cruzan y se neutralizan» (Kristeva 1974b: 36)⁹. Asimismo, asumiendo lo afirmado por la estudiosa (Kristeva 1974a: 59), la intertextualidad se designa como una práctica significativa de un campo de transposición de sistemas semánticos diferentes, en el cual

⁷ *Tel Quel* es el título de la revista fundada en 1960 por Philippe Sollers (activa hasta 1982) y también el nombre de un grupo de teóricos franceses, que incluía a Julia Kristeva, Jacques Derrida, Roland Barthes, Philippe Sollers y Michel Foucault. Cf. Conde (1981: 21-32); Forest (1995).

⁸ El *semanálisis* es aquella actividad que estudia «en el texto la significancia y sus tipos, tendrá pues que atravesar el significante con el sujeto y el signo, así como la organización gramatical del discurso, para llegar a esa zona donde se reúnen los gérmenes de lo que significará en presencia de la lengua» (Kristeva 1978: 9-10).

⁹ Las citas remiten a la edición española de *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle* (Kristeva 1970b).

Son «lieu» d'énonciations et son «objet» dénoté ne sont jamais uniques, plein et identiques á eux-mêmes, mais toujours pluriels, éclatés, susceptibles de modèles tabulaires. La polysémie apparait donc aussi comme le résultat d'une polyvalence sémiotique, d'une appartenance à divers systèmes sémiotiques (Kristeva 1974a: 60).

Por lo tanto, la intertextualidad —o *transposición*¹⁰— se refiere a una interrelación de la palabra literaria que abarca niveles diferentes: por un lado, el texto tiene una dimensión horizontal, que va desde el autor hasta el destinatario, y, por otro, una dimensión vertical, que se centra en torno al texto y a su contexto (Kristeva 1978: 90). Estos dos ejes dialogan entre sí y, por esta razón, el semanálisis concebido por Kristeva refleja los cambios culturales de una sociedad en constante evolución. En este sentido, la estudiosa insiste en afirmar que: «la palabra literaria no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras; del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior» (Kristeva 1997: 2). Por lo cual, el texto se convierte en un *ideologema*¹¹, que adquiere significaciones siempre nuevas y diferentes a través de su relación con la sociedad y la historia. Dado esto, y asumiendo lo apuntado por Allen (2000: 50), se puede afirmar que la intertextualidad oscila entre fuerzas semióticas y fuerzas simbólicas y que las primeras se manifiestan siempre en las segundas. En otros términos, un texto es el resultado de la relación dialéctica entre el *phéno-texte* y el *géno-texte*, según la denominación acuñada por Kristeva (1974a: 86-87). El primero se refiere al fenómeno verbal tal como se presenta en la estructura del enunciado concreto; el genotexto, en cambio, plantea las operaciones propias de la constitución del sujeto de la enunciación. Este último es, además, el lugar que subyace en la

¹⁰ Kristeva especifica que sería más preciso hablar de transposición en vez de intertextualidad, puesto que, tal como ella misma afirma: «El término de *intertextualidad* designa esa *transposición* de uno (o de varios) sistema(s) de signos a otro; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en el sentido banal de 'crítica de las fuentes' de un texto, preferimos el de transposición, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema signifiante a otro exige una nueva articulación de lo tético, de la posicionalidad enunciativa y denotativa» (Kristeva 1997: vii).

¹¹ Según Kristeva, «el ideologema es una función intertextual que se puede leer "materializada" en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales» (Kristeva 1978: 148).

estructuración del fenotexto y, por lo tanto, es heterogéneo, verbal y producto de una pulsión a la vez¹².

Por el mismo camino se asienta la teoría expuesta por Roland Barthes, pues, como Kristeva, concibe la intertextualidad como revolución de la teoría textual tradicional, al tiempo que niega la existencia de una *doxa* cuyo significado es único, verdadero y finito. En efecto, afirma el estudioso francés, el texto es un «campo de infinitos significantes» (Barthes 1973b: 5)¹³ –y, por lo tanto, plural y polisémico– que se origina de la producción activa de las relaciones entre el escritor, el lector y el observador. En este marco, la intertextualidad se propone como una práctica mucho más compleja respecto a la mera investigación de las fuentes de un texto, ya que, en palabras del propio Barthes,

lo intertextual en que arraiga todo texto, puesto que él mismo es el intertexto de otro texto, no puede confundirse con algún origen de texto: buscar las «fuentes», las «influencias» de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables, y, no obstante, *ya leídas antes*: son citas sin entrecomillado (Barthes 1973b: 6-7).

Así pues, el análisis intertextual sirve para evidenciar el conflicto que se produce en el texto, que siempre oscila entre la *doxa* y la *paradoxa*, es decir, entre significados ya existentes y significaciones plurales. Al escribir una obra, apunta el estudioso, el autor elabora dichos significados ya expresados –en forma escrita u oral– y los combina en un «espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura» (Barthes 1987: 80)¹⁴. Por lo tanto, el texto representa un «juego» de significaciones que nunca se estabilizan en un significado fijo e incuestionable,

¹² La estudiosa admite que el concepto de genotexto se origina en las teorías freudianas entorno al inconsciente, pues es aquí donde se hallan los recursos fonemáticos del hablante, como el ritmo, la entonación, la melodía, la repetición, etc. (Kristeva 1974a: 86).

¹³ Citamos por la edición española (Barthes 1973b).

¹⁴ Las citas remiten a la edición española (Barthes 1987).

sino que es un sistema abierto donde se combina una estructura basada en lo ya dicho o ya escrito con una serie de significaciones infinitas.

Además, en *Le plaisir du text* (1973a), Barthes presenta dos tipologías de textos que contribuyen al proceso de lectura y de escritura en el cual está sumergido el autor, a saber, el texto de placer y el texto de goce, definiéndolos como sigue:

Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje (Barthes 1982: 13)¹⁵.

Sin embargo, la dicotomía de estos tipos textuales es antagónica solo en apariencia, considerado que, tal como la *doxa* y la *paradoxa* son «dos ejes del mismo paradigma [...] pegados uno al otro de una manera [...] cómplice» (Barthes 1982: 49), el texto de placer y el texto de goce se relacionan en un «movimiento dialéctico de síntesis» (Barthes 1982: 18). Es decir que, aclara Barthes, «el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; [...] todo texto está escrito eternamente aquí y ahora» (Barthes 1987: 79). El sujeto, entonces, tal como lo concebía también Kristeva, es una «contradicción viviente» (Barthes 1982: 18), que goza simultáneamente, a través del texto, de la consistencia y la caída de su yo.

1.1.3. La transtextualidad de Gérard Genette: hacia una nueva perspectiva

Si las teorías acerca de la intertextualidad de Kristeva y Barthes se habían originado dentro de una perspectiva posestructuralista —es decir, que se referían a un proceso semiótico de significación cultural y textual—, las de Gérard Genette,

¹⁵ Las citas remiten a la edición española (Barthes 1982).

en cambio, parten de una visión profundamente estructuralista, pues se fundamentan en un sistema pragmático de relaciones entre elementos específicos de los textos que solo en su conjunto alcanzan cierta trascendencia textual¹⁶. En concreto, en *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), el estudioso francés reformula el concepto de intertextualidad y lo incluye como una de las cinco categorías –comunicadas y entrelazadas recíprocamente (Genette 1982: 14)– de una ciencia más amplia: la *transtextualidad*. Él mismo define esta última como una «trascendencia textual del texto [...] que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette, 1989: 9-10)¹⁷. A partir de esta teoría, como es sabido, Genette detecta «cinco tipos de relaciones transtextuales [...] en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad» (Genette 1989: 10), que acuña de la manera siguiente: *Intertextualidad*; *Paratextualidad*; *Metatextualidad*; *Hipertextualidad*; *Architextualidad*¹⁸.

¹⁶ Genette aclara cuál es el significado de trascendencia, afirmando: «Tal vez habría debido precisar que la transtextualidad no es más que una trascendencia entre otras; [...] su sentido es aquí puramente técnico: según creo, lo contrario de la inmanencia» (Genette 1989: 13).

¹⁷ Las citas remiten a la edición española (Genette 1989). Tres años antes que se publicara *Palimpsestes*, Genette ya había utilizado el concepto de transtextualidad en *Introduction à l'architexte* (1979), con las mismas palabras: «le texte (ne) m'intéresse (que) par sa *transcendance textuelle*, savoir tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. J'appelle cela la *transtextualité*, et j'y englobe l'*intertextualité* au sens strict (et «classique», depuis Julia Kristeva)» (Genette 1979: 87).

¹⁸ La noción de *paratextualidad* fue utilizada por primera vez en *Palimpsestes* y profundizada en ella cinco años más tarde en *Seuils* (1987). Esta obra fue traducida al español bajo el título de *Umbrales* (2001). Con este término Genette (1982: 9) se refiere a las relaciones que el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas; epígrafes; ilustraciones; etc. Por su parte, la *metatextualidad*, tercer tipo de trascendencia textual, es, según las mismas palabras del autor, «la relación –generalmente denominada “comentario”– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo» (Genette, 1989: 13). Finalmente, el tipo de relación transtextual más «abstracto y [...] más implícito» (Genette, 1989: 13) es el de la *architextualidad*. El autor ya había dedicado un estudio específico a este tipo de trascendencia en *Introduction à l'architexte* (1979). En *Palimpsestes*, aclara que «se trata de una

De entre estas tipologías, la que más cumple con los objetivos de nuestro estudio es, sin duda, la *hipertextualidad*, a la cual el estudioso se dedica profusamente en *Palimpsestes*, y entendiendo por ello toda relación que une un texto B, llamado *hipertexto*, a un texto anterior A, nombrado *hipotexto* (Genette, 1989: 14). En este marco, la definición de hipertextualidad podría identificarse con la noción de intertextualidad tal como la había concebido la crítica tradicional. No obstante, como informa el subtítulo de la obra, lo que sugiere Genette es que la relación hipertextual alude a la presencia de un texto en otro «en segundo grado». Eso significa que la *intertextualidad* solo define «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, [...] la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette 1989: 10), donde se explicitan de manera exclusiva la cita, el plagio y la alusión. En el proceso de relación hipertextual, en cambio, el hipertexto solo evoca un texto (o varios) preexistente(s), sin necesariamente hablar de él ni citarlo (Genette, 1982: 12). El hipotexto, por tanto, se somete a un proceso de mutación textual que, añade Genette (1982: 14), puede ser simple o indirecta. En el segundo caso, se habla de imitación, mientras que en una transformación propiamente dicha se activa una serie de transposiciones formales y/o temáticas, cuyo límite es, muy a menudo, inexistente. En este caso, precisa el estudioso, el texto puede ser modificado desde categorías cuantitativas, de aumento o reducción; modales, en relación con el género de los textos; diegéticas y, también, pragmático-semánticas. Estas últimas definidas en términos de motivación, desmotivación, transmoción y transvaloración del estatuto axiológico del héroe¹⁹.

relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, [...] o, más generalmente, subtítulos), de pura pertenencia taxonómica» (Genette, 1989: 13).

¹⁹ A lo largo de los capítulos XL-LXXX que configuran la última parte de la obra, Genette explica que las transposiciones propiamente formales pertenecen solo a la traducción, la versificación, la prosificación, la transmetrización y la transestilización (Genette 1982: 237-262). Asimismo, precisa que la categoría cuantitativa de aumento remite a la extensión, la expansión y la amplificación; dentro de la categoría cuantitativa de reducción, en cambio, se insertan las prácticas de la escisión, la amputación, la concisión y la condensación (Genette 1982: 263-313). Además, diferencia las relaciones de la categoría modal entre prácticas intermodales (dramatización y narrativización) e intramodales (narrativa y dramática) (Genette 1982: 323-339). Igualmente,

A la luz de lo dicho, se puede afirmar que la práctica intertextual y, en mayor medida, el análisis hipertextual propuesto por Genette constituye hoy en día el método más adecuado para acercarse al estudio de los mitos literarios. Como veremos a continuación, la mitocrítica actual se apropia de la teoría del estudioso francés para analizar las transformaciones a las cuales los elementos constantes de un mito presentes en un hipotexto se someten en un hipertexto, haciendo de la hipertextualidad un proceso que permite la creación y la continuidad del mito a lo largo del tiempo.

1.2. La mitocrítica

Los estudios de mitocrítica constituyen, como hemos dicho, la otra herramienta necesaria para poder analizar aquellos textos que se pueden reconducir al mito literario de Don Juan y que representan el objeto de nuestro trabajo.

1.2.1. De la tematología a la mitocrítica: una evolución metodológica

El estudio comparado de los mitos y los temas literarios se ha desarrollado en tiempos relativamente recientes y desde el principio ha evidenciado una serie de ambigüedades que implican tanto la definición de una metodología de estudio, como la función de los términos implicados en ella. En efecto, a pesar de unas teorías de carácter compilatorio en torno a la tematología²⁰ surgidas entre los años treinta y los cincuenta del siglo XX y reunidas bajo el nombre de

comenta que la transposición diegética puede ser monodiegética y eterodiegética (Genette 1982: 340-350). Finalmente, ilustra las categorías pragmático-semánticas (Genette 1982: 360-427).

²⁰ Utilizamos el término tematología para referirnos, tal como lo explicitaba Brunel (1983: 116), a uno de los campos de estudios propios de la literatura comparada.

*Stoffgeschichte*²¹, solo a partir de los sesenta se abrió paso una investigación realmente crítica, metodológica y hermenéutica.

En este sentido, el aporte de Raymond Trousson resulta significativo, puesto que, rehabilitando el valor subyacente a las teorías expresadas por la *Stoffgeschichte*²² e influido por la crítica temática de la denominada *nouvelle critique*²³, subraya la necesidad de un estudio tematólogo que reflexione acerca de las modalidades y las causas de la palingenesia de los temas literarios (Trousson 1964a: 104). Este método, además, debería detenerse en «l'adaptation des éléments constitutifs du theme aux transformations des idées et des moeurs» para respetar «le caractère dynamique et évolutif qui est l'essence même du

²¹ Los estudios tematólogicos de carácter comparado se originaron en la corriente positivista alemana y, por eso, fueron llamados *Stoffgeschichte*. El término *thematologie* fue acuñado por Paul Van Tieghem en su manual titulado *La littérature comparée*, editado por la editorial Armand Colin, de París, en 1931.

²² En la introducción a la segunda edición de *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* (1976), Trousson sostiene que la tematólogía en sus esbozos se reducía a un simple catálogo de títulos apenas entrelazados entre sí y poco cuidadosos con respeto al contexto histórico, las influencias y los juicios de valor. Sin embargo, añade, el mérito de la *Stoffgeschichte* reside en el hecho de que ha abierto camino a una evolución crítica de los estudios tematólogicos (Trousson 1976: sin pág.).

²³ La *nouvelle critique* es una corriente surgida en Francia en los años cincuenta, cuyo objetivo era renovar la crítica literaria tradicional a través de la aportación de otras disciplinas como, por ejemplo, el estructuralismo lingüístico, la sociología, el psicoanálisis, la antropología y el existencialismo. La *nouvelle critique* incluía al crítico fenomenológico Gaston Bachelard, cuyo papel fue el de precursor; la crítica sociológica de Lucien Goldmann, la psicocrítica de Charles Mauron; la crítica temática de George Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski y Jean-Pierre Richard; la nueva retórica de Gérard Genette; los estudios de semiología de Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov y Claude Bremond; y las investigaciones del grupo de *Tel quel*. Esta corriente nueva dio lugar a un debate feroz empezado por Raymond Picard cuando desdeñó el ensayo de Roland Barthes titulado *Sur Racine* (1963), en el ensayo *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (1965). El mismo Barthes respondió a ese ataque en *Critique et vérité* (1966), seguido por Jean-Pierre Weber en *Néo-critique et paléo-critique ou contre Picard* (1966) y Serge Doubrovsky en *Pourquoi la nouvelle critique: critique et objectivité* (1966). Cf. Benelli (1981).

thème» (Trousson 1965: 29; 67)²⁴. Años más tarde, en el prólogo a la segunda edición de *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* (1976) precisa que la tematología tiene que inscribir el tema en la continuidad de su devenir histórico y establecer las conexiones subyacentes entre sus manifestaciones más espectaculares (Trousson 1976: sin pág.). En otras palabras, un trabajo tematólogo, según el crítico belga, se define como un estudio de la evolución histórica de un tema literario y de sus interpretaciones múltiples.

Por consiguiente, entre los años sesenta y setenta del siglo XX los estudios tematólogos se han retomado con nuevos impulsos y se han multiplicado los trabajos de calidad en este ámbito. Entre ellos recordamos los libros de Leo Weinstein sobre Don Juan (1959), de Raymond Trousson sobre Prometeo (1964), de André Dabezies sobre Fausto (1967 y 1972), de Louise Vinge sobre Narciso (1967), de Yves Giraud sobre Dafne (1969), de Pierre Brunel sobre Electra (1971) y sobre las Metamorfosis (1974), de Jean Tulard sobre Napoleón (1971), de Colette Astier sobre Edipo (1974), de Simone Fraisse sobre Antígona (1974), y de Jean Rousset sobre Don Juan (1978)²⁵. Al mismo tiempo, los teóricos del comparatismo participan en el desarrollo de los estudios de los temas y los mitos, publicando una cantidad notable de textos críticos y manifestando, así, el valor de una disciplina que, según Yves Giraud, es «l'une des branches les plus riches et les plus actives du comparatisme» (Giraud 1969: 7)²⁶. Una revalorización que, a

²⁴ Trousson presenta sus teorías innovadoras acerca de la tematología por primera vez en 1964, en el artículo «Plaidoyer pour la *Stoffgeschichte*» y en la ya citada monografía *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Esta última se vuelve a publicar en 1976 enriquecida por un prólogo del autor. En 1965, Trousson vuelve sobre los mismos temas en *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*, cuyo argumento se refinará en 1981, en la obra titulada *Thèmes et mythes. Questions de méthode*.

²⁵ La bibliografía acerca de los estudios críticos dedicados al mito objeto de nuestro estudio será ampliamente comentada a lo largo de la tesis.

²⁶ Entre los textos más importantes publicados en la época, recordamos también *La littérature comparée* (1967), de Claude Pichois y André-Michel Rousseau; la *Littérature générale et littérature comparée* (1968), de Simon Jeune; *Introduction to the comparative study of literature* (1968), de Jelle Brandt Cortius; el artículo de Henry Levin titulado «Thematics and criticism»,

partir de la publicación de *Les Etudes de thèmes* (1965), de Trousson, continua en la actualidad. A todo esto, hay que añadir que en 1970 se publica la tercera edición del *Diccionario de motivos de la literatura universal (Stoffe der Weltliteratur)* de Elizabeth Frenzel, y la editorial francesa Armand Colin presenta la colección «Mythes» dirigida por Pierre Brunel y Philippe Sellier.

Contemporáneamente, Denis de Rougemont, Charles Mauron y Gilbert Durand se plantean desarrollar una crítica literaria de orientación psicoanalítica aplicada al estudio del mito. En *Les Mythes de l'amour* (1961) Rougemont habla de la «Mythanalyse» y la define como una metodología que es a la vez literaria, social y terapéutica. En efecto, el estudioso suizo (Rougemont 1972: 25)²⁷ considera que la presencia de cualquier mito en la literatura producida en un momento dado revela la irrupción dramática de un estado de ánimo en esa misma sociedad. En *L'Amour et l'Occident* (1939), precisa que cuando un «mito primitivo» (Rougemont 1962: 203)²⁸ –entendido como elemento sagrado originario– se resuelve en la literatura, sufre una caída, una degradación por la que consigue perder su carácter esotérico y su función sagrada²⁹. Asimismo, añade que el relato –simbólico, sencillo y sorprendente– donde el mito se resuelve, resume las normas de conducta de un grupo social o religioso. Por consiguiente, en su opinión (Rougemont 1962: 14-15), la práctica mitoanalítica, como el psicoanálisis, desempeña una función terapéutica dirigida a la colectividad, puesto que trata de analizar las correspondencias religiosas y filosóficas de las actitudes dramáticas del estado de ánimo descritas en la literatura.

publicado en *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History* (1968); *Mythes et Mythologies dans la littérature française* (1969), de Pierre Albouy.

²⁷ *Les Mythes et l'amour* fue publicado por primera vez por Albin Michel en 1961. Puesto que no disponemos de esa edición, citamos por la de Gallimard de 1972 (Rougemont 1972).

²⁸ Remitimos a la edición publicada en París en 1962 por la colección 10/18 (Rougemont 1962), aunque *L'Amour et l'Occident* fue publicado por primera vez en 1939.

²⁹ El estudioso afirmaba que «Lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature» (Rougemont 1962: 203). Los conceptos de degradación del mito debida a la pérdida de lo sagrado están en la base de las teorías de Mircea Eliade y Claude Lévi-Strauss que darán impulso al desarrollo de los estudios de este campo y, además, abrirán un debate terminológico interesante que profundizaremos en el apartado siguiente.

Por su parte, la «Psychocritique» de Charles Mauron, ilustrada en *Des Métamorphoses obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique* (1962), aunque no comparte la misma ambición terapéutica que el mitoanálisis, se propone analizar el inconsciente del autor a través del estudio de las metáforas obsesivas subyacentes en el texto literario. El proceso, explica Mauron (1962: 32) prevé, en primer lugar, el análisis de los textos de un autor buscando las imágenes obsesivas e involuntarias; y, en segundo lugar, el estudio de dichas imágenes obsesivas, subrayando su repetición y modificación a lo largo de la obra del autor. Esta operación combina el análisis de los temas, de los sueños y sus metamorfosis que desemboca en la imagen de un mito personal. Este último representa la personalidad inconsciente del autor y su evolución.

Gilbert Durand añade una pieza importante en el desarrollo de los estudios comparados de los mitos y los temas literarios, puesto que en su obra *Figures mythique et visage de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* (1979)³⁰ introduce una formulación metodológica de análisis de la obra de arte denominada «Mythocritique», que, en su opinión, no es sino «un prolongement des *Nouvelles Critiques* littéraire et artistique de ces dernières années» (13). Discípulo de Gaston Bachelard, considera insuficiente la noción de «mito personal» postulada por Mauron, aunque recurre a las «imágenes obsesivas» mauronianas para formular su concepción del mito. En efecto, este último, según Durand, nunca es personal³¹ porque siempre va más allá de las personas, sus comportamientos y sus ideologías. Y precisa que

La mythocritique [...] prend pour postulat qu'une «image obsédante», un symbole moyen, pour être non seulement intégré à une œuvre, mais encore pour être intègre, moteur d'intégration et d'organisation de l'ensemble de l'œuvre d'un auteur, doit s'ancrer dans un fond anthropologique plus profond que l'aventure personnelle enregistrée dans les strates de l'inconscient biographique (168).

³⁰ Las citas remitirán siempre a esta edición (Durand 1979), por lo cual, en adelante, llevarán solo el número de página.

³¹ Para Durand sería mejor referirse al concepto de mito personal del creador como a un «complexe personnel» (Durand 1979: 169).

Este fondo antropológico, cuyas herencias culturales abarcan también el mito personal, es el que Durand llama «mito primordial» (169), es decir un relato que reconcilia las fuerzas antitéticas y contradictorias que traumatizan el yo y que se convierte en el sujeto de la investigación mitocrítica³². Finalmente, el estudioso afirma (307-309) que la mitocrítica es un método más de crítica literaria –y artística– que se centra en el proceso de comprensión del relato mítico, es decir, en la recepción del mensaje entre lo que se lee y él que lee, cuya explicación se halla en el texto mismo. Asimismo, esta nueva epistemología sintetiza tres diferentes tipologías de crítica literaria: las críticas más antiguas, del positivismo de Hippolyte Taine al marxismo de Georg Lukács, que fundamentaban sus explicaciones en las circunstancias histórico-temporales del autor creador; la crítica psicológica y psicoanalítica, en la línea de Charles Baudouin, René Allendy y Charles Mauron; y las tendencias comprendidas en las *nouvelles critiques*. Por tanto, el objeto de la mitocrítica consiste en analizar el relato mítico poniendo de relieve los «mitemas», recurriendo a la definición de Lévi-Strauss (1964), y los esquemas o estructuras míticas que operan en las obras literarias tanto en el comportamiento de los personajes como en el decorado donde se configura el sentido de la historia narrada³³.

³² Así afirma Durand: «La mythocritique s’interroge en dernière analyse sur le mythe primordial, tout imprégné d’héritages culturels, qui vient intégrer les obsessions, et le mythe personnel lui-même. Or ce fonds primordial est bien un mythe, c’est à dire un récit, qui, d’une façon oxymoronique, réconcilie dans un *tempo* original, les antithèses et les contradictions traumatisantes ou simplement embarrassantes sur le plan existentiel. Lévi-Strauss a bien vu de façon définitive, qu’un mythe est un système diachronique qui harmonise en quelque sorte les discordances synchroniques, qui résout les dilemmes, sans les renier ou les escamoter. [...] Le mythe est ce que réconcilie le moi» (169).

³³ Para que estos conceptos queden más claros, remitimos a las palabras utilizadas por Durand: «Structures, histoires ou milieu sociohistorique, tout comme appareil psychique, sont indissociables et fondent l’ensemble compréhensif ou significatif de l’œuvre d’art et particulièrement du ‘récit’ littéraire. Chaque séquence lue constitue un ‘mythème’ – et son ‘décor mythique’ (G. Durand, 1960) – et les mythèmes en nombre très limité, comme l’a vu Cl. Lévi-Strauss, s’articulent selon certains grands mythes qui présentent une certaine constance à une époque et en une culture déterminée, ou au moins au cours d’une génération culturelle. La ‘mythocritique’ va donc d’emblée chercher l’être même de l’œuvre dans la confrontation de

A pesar de todo lo dicho, es a lo largo de los años ochenta y noventa cuando la mitocrítica goza de un periodo de éxito excepcional, en el cual se publican estudios de gran interés³⁴. En estas obras confluyen tanto el análisis estructural del texto como el valor cultural representado por los mitos y los temas³⁵. En *Tema / Motivo*, Cesare Segre resumía este concepto, afirmando que: «Motivi e temi sono insomma il linguaggio [...] del nostro contatto conoscitivo con il mondo dell'uomo. È anche grazie a essi che la letteratura continua a essere una delle rappresentazioni più esaurienti del nostro esistere» (Segre 1981: 21).

Siguiendo esta perspectiva y fascinado por los estudios de los mitos en la literatura, Pierre Brunel, en *Mythocritique: Théories et parcours* (1992)³⁶, especifica esta metodología, concentrando su interés en la presencia –«émergence»– de los elementos míticos contenidos en un texto. Más precisamente, se trata de establecer cuáles son las analogías existentes entre un mito y el texto que lo reescribe. Dice el crítico: «Un texte peut reprendre un mythe, il entretient une relation avec lui. Mais la mythocritique s'intéressera surtout à l'analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du

l'univers mythique qui forme le 'gout' ou la compréhension du lecteur avec l'univers mythique qui émerge de la lecture de telle œuvre déterminée. C'est à cette confluence entre ce qui est lu et celui qui lit que se situe le centre de gravité de cette méthode qui se veut respectueuse de tous les apports des différentes critiques, qui délimiterons la 'trièdre' du savoir critique» (308-309).

³⁴ Entre los cuales recordamos: *Précis de littérature comparée* (1983), de Pierre Brunel e Yves Chevrel; *Qu'est-ce que la littérature comparée* (1983), de Pierre Brunel, Claude Pichois y André-Michel Rousseau; *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985), de Claudio Guillén; y *La littérature générale et comparée* (1994), de Daniel-Henri Pageaux. A estos hay que añadir: *Le Mythe d'Hélène* (1984), de Jean-Louis Backès; *Le minotaure et son mythe* (1993), de André Siganos; y el fundamental *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988), de Pierre Brunel.

³⁵ Ya en la década pasada, Levin (1968: 94) subrayaba cómo los elementos temáticos no constituyen ningún tipo de material extrínseco con respecto al texto literario, sino que representan una parte fundamental del proceso creativo mismo. Desde su punto de vista, si el contenido se metamorfosea en la forma, la selección y la disposición de los temas se convierte, entonces, en parte orgánica del proceso artístico.

³⁶ Citaremos siempre por esta edición (Brunel 1992), y las citas remitirán solo al número de la página.

texte» (67). Así pues, alabando las ideas postuladas por Durand, aunque excluyendo su visión filosófica y antropológica, y recurriendo a la teoría de André Jolles, según el cual el mito representa una de las «formas simples» –*Einfache Formen*– constituidas por el juego de la pregunta y la respuesta, la estructura del mito desde la perspectiva de Brunel se basa en los «oxímoros dialécticos» (62) en el que entran en relación elementos opuestos. Por tanto, el poder estructurador del texto que persiste por encima del paso del tiempo reside en el intento de conciliar los contrarios. Así lo afirma Brunel: «Et c'est parce qu'il est tendu entre des forces antagonistes, entre des sens contradictoires, qu'il peut être un ferment pour une littérature qui défie le temps, un noyau vivant pour l'œuvre qui le fait apparaître en transparence» (71).

En particular, según el estudioso francés, la mitocrítica consiste en estudiar los fenómenos de «émergence», «flexibilité» e «irradiation»³⁷. El primero se refiere al número de ocurrencias de un mito en el texto, que pueden ser explícitas o implícitas; el segundo remite al hecho de que el mito es flexible cuando se adapta a un texto, pero al mismo tiempo es resistente, puesto que algo de este se mantiene³⁸. En otras palabras, el elemento mítico se resiste en el texto a pesar de las modificaciones –«modulations»– a las que está sometido por los escritores; el último, y el más importante, subraya el poder significativo del propio mito. Esto quiere decir que el análisis de la significación del texto se hace teniendo en cuenta

³⁷ Ya en *Le Précis de littérature comparée* (1989), Brunel hacía referencia a estos tres fenómenos, entonces llamados leyes –«lois»– para explicar cómo el estudio del comparatista tenía que desarrollarse. En efecto, afirmaba Brunel que: «Les études littéraires portent d'abord sur des textes. Or un texte n'est pas toujours pur. Il charrie des éléments étrangers. Cette présence constitue le fait comparatiste. [...] car c'est au comparatiste qu'il appartiendra de souligner cette présence et de l'exploiter [...]. Ce sont pourtant trois lois que nous voudrions tenter d'énoncer : la loi d'émergence, la loi de flexibilité, la loi d'irradiation» (Brunel 1989: 29). Parece, entonces, que Brunel haya querido trasladar la metodología comparada al estudio de los mitos: si la literatura comparada se detiene en la presencia, la flexibilidad y la irradiación de un texto en otro, de la misma manera el estudio mitocrítico deberá analizar la presencia, la flexibilidad y la irradiación de un mito en un texto.

³⁸ Dice Brunel en *Mythocritique*: «Susceptible de modifications, adaptable, l'élément mythique est pourtant résistant dans le texte» (79).

cómo los elementos del mito, escogidos por el autor de la obra, quedan integrados dentro del mismo texto³⁹.

A la luz de lo dicho, podemos afirmar que la importancia de la mitocrítica reside en el hecho de que estudia la reescritura o la reformulación de un mito a lo largo de la historia literaria de las diversas culturas. Este tipo de investigación, por un lado, permite reconocer el poder de fascinación y de identificación que los mitos ejercen sobre los lectores en épocas diferentes y, por otro, concede –tanto a los autores, como a los lectores– la posibilidad de buscar nuevas respuestas a los interrogantes que aquellos mitos siguen planteando. Desde este punto de vista, como ya hemos anticipado anteriormente, la mitocrítica, en su acepción más contemporánea, se apropia de la *hipertextualidad* de Genette⁴⁰, puesto que se centra en la relación *hipertextual* entre dos textos: cada reescritura puede considerarse como el *hipertexto*, texto B, nuevo y diferente, que reformula un *hipotexto*, texto A, anterior al texto B. En un artículo titulado «Hypertextualité et mythocritique»⁴¹, Danièle Chauvin (2005: 175) confirma que la *hipertextualidad* es uno de los procesos fundamentales de la creación y la continuidad del mito.

Por último, queremos destacar que los estudios actuales en el campo de la mitocrítica se inscriben dentro de la interdisciplinaridad y de la multimedialidad (Nielsen, 1994; Rovelli, 1994). En efecto, afirma José Manuel Losada Goya:

La mitocrítica, disciplina que estudia los mitos (la mitología los contiene, como un panteón sus estatuas), es por naturaleza interdisciplinar: aúna las aportaciones de la teoría literaria, la historia de la literatura, las bellas artes y los nuevos modos de difusión en la era de la comunicación. Asimismo, acomete su objeto de estudio desde

³⁹ Así lo explicita Brunel: «la présence d'un élément mythique dans un texte sera considérée comme essentiellement signifiant. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte» (82).

⁴⁰ Nos referimos a la teoría de la hipertextualidad presentada por Gérard Genette en *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), a la cual nos hemos detenido en el apartado anterior dedicado a los estudios intertextuales.

⁴¹ En el artículo, recogido en *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, se lee: «l'intertextualité est même en bien des cas l'un des processus fondamentaux de l'édification, voire de la pérennité du mythe» (Chauvin 2005: 175).

su interrelación con otras ciencias humanas y sociales, de manera particular la sociología, la antropología y la economía. Se justifica entonces la necesidad de un acercamiento, de una metodología que permita comprender la complejidad del mito y sus manifestaciones en la época contemporánea (Losada 2015: 9).

Esta nueva metodología, concebida por Losada Goya y llamada «mitocrítica cultural» (Losada 2015; 2016) desarrolla el concepto de «irradiation» postulado por Brunel. Asimismo, se funda en el «dinamismo interdisciplinar» (Losada 2010; 2013; 2015; 2016) del mito y se propone estudiar las manifestaciones míticas en campos diferentes, como la literatura, el cine, la televisión, el teatro, la escultura, la pintura, la música, la danza, los videojuegos, la publicidad, etc. Según el crítico:

Lo interesante es que un mito literario encuentre su caldo de cultivo en otra disciplina artística. Mas el proceso de adaptación mítica de un arte a otra es complejo. En primer lugar, cada mito posee una idiosincrasia. Esta particularidad explica la resistencia del mito a una modificación excesiva que le despoje de sus propiedades [...]. En segundo lugar, porque cada arte presenta sus características inconfundibles. La transferencia de un arte a otra presupone la elisión de unas y la adopción de otras [...]. El mito sigue siendo mito, pero ahora se adapta a un nuevo medio [...]. La flexibilidad del mito es tal que puede adaptarse a otra arte de tal modo que esta parezca la más apropiada (Losada 2013: 11).

Por consiguiente, la nueva mitocrítica, que permite la comprensión y la explicación de una realidad imaginaria y global para alcanzar una mayor comprensión de la cultura actual, debe tener en cuenta tres factores principales: la globalización social, la cultura de la inmanencia y la lógica del consumo. El primero remite al hecho de que la globalización ha traído consigo dos fenómenos incuestionables: las nuevas tecnologías y la migración. Según el filólogo español, «los nuevos soportes informáticos y audiovisuales se han hecho accesibles al gran público» (Losada 2015: 11-12) y, al mismo tiempo, la migración ha permitido que los mitos evolucionasen, exigiendo una reevaluación desde nuevas perspectivas y convirtiendo el mundo de estático a dinámico. Con respecto al segundo elemento, Losada (2015: 12-13) considera que el mito, que es trascendente de por sí, se mueve hoy en día en una sociedad occidental culturalmente caracterizada por la

inmanencia. Así pues, la mitocrítica debe operar en el interior de una cultura inmanente para identificar los elementos transcendentales concedidos a cada mito. Finalmente, Losada (2015: 13-14) evidencia que la lógica del consumo que está en la base de la sociedad contemporánea ha afectado también al mito y lo ha convertido en un producto de consumo, destinado a un uso comercial y sujeto a las leyes de demanda y oferta. Este fenómeno, que prevé una mitificación repentina y efímera a la vez, afecta a los nuevos mitos, en particular a las estrellas del espectáculo, pero también a los productos tradicionales de arte.

En conclusión, podemos afirmar que los estudios actuales en torno a la mitocrítica se caracterizan por cuatro factores: primero, se fundamentan en la metodología tradicional desarrollada por Durand y Brunel; segundo, reconocen la *hipertextualidad* de Genette como su aplicación formal; tercero, tienen en consideración los aspectos culturales, sociales y económicos de la época en que el mito se despliega; y, por último, son conscientes de la integración en el hipertexto de distintos medios, que pueden ser textuales, gráficos, sonoros, animados, audiovisuales o una combinación de parte o de todas estas morfologías.

1.2.2. Hacia una definición de mito: el debate terminológico.

Los avances en los estudios de los temas y los mitos en la literatura han evidenciado otra cuestión importante: la existencia de una multiplicidad de definiciones de los términos tema, mito, mito literario, motivo, tipo, arquetipo, leyenda etc., que en el pasado los estudiosos habían adoptado más o menos como sinónimos. Estas ambigüedades han abierto camino a un debate terminológico que, incluso en tiempos más recientes, trata de definir de manera más apropiada y precisa el objeto de estos estudios.

En los inicios de este debate podemos situar al etnólogo belga Claude Lévi-Strauss y al historiador de las religiones Mircea Eliade. Ambos comparten la idea según la cual la esencia del mito reside en el hecho de que cuente una historia y, además, que este se inserte en un entorno religioso. En efecto, el primero considera el mito como un relato fundacional de carácter étnico-religioso,

anónimo y colectivo, considerado verdadero, cuya lógica pertenece al imaginario⁴². Aplicando los principios del estructuralismo al estudio de los mitos, Lévi-Strauss opina que el valor del mito reside en su «estructura permanente» y así lo describe: «La valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que ces événements censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur» (Lévi-Strauss 1958: 231). Afín a esta opinión, Eliade en su *Aspects du mythe* (1963) define el mito como lo que «raconte une histoire sacrée; il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements» (Eliade 1963: 16)⁴³. El año siguiente, Lévi-Strauss precisa que el cuento mítico está estructurado por unas unidades elementales, llamadas «mitemas», que son capaces de adaptarse a cada contexto geográfico e histórico. Por lo tanto, en *Le cru et le cuit* (1964)⁴⁴, concluye diciendo que

Les mythes n'ont pas d'auteur : dès l'instant qu'ils sont perçus comme mythes, et quelle qu'ait été leur origine réelle, ils n'existent qu'incarnés dans une tradition. Quand un mythe est raconté, des auditeurs individuels reçoivent un message qui ne vient, à proprement parler, de nulle part ; c'est la raison pour laquelle on lui assigne une origine surnaturelle (Lévi-Strauss 1964: 35).

Tanto para Eliade como para Lévi-Strauss y, como hemos visto, también para Rougemont, el paso del mito étnico-religioso al mito literario produce una caída, una degradación del relato mítico y de su estructura. En la pérdida de sacralidad

⁴² Remitimos a la definición de mito étnico-religioso que Philippe Sellier (1984: 113-114) propuso en el famoso artículo «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?», porque nos parece la que mejor resume las características del mito postuladas por Lévi-Strauss.

⁴³ En realidad, ya en *Mythes, rêves et mystères* (1957), Eliade se había referido a la sacralidad del mito, afirmando: «Pour de telles sociétés, le mythe est censé exprimer la vérité absolue, parce qu'il raconte une *histoire sacrée*, c'est-à-dire une révélation trans-humaine qui a eu lieu à l'aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements (*in illo tempore*). Étant réel et sacré, le mythe devient *exemplaire* et par conséquent *répétable*, car il sert de modèle, et conjointement de justification, à tous les actes humains» (Eliade 1957: 21-22).

⁴⁴ *Le cru et le cuit* (1964) es el primero de los cuatro volúmenes de *Mythologiques*, que reúne otros estudios publicados por el autor entre 1964 y 1971: *Du miel aux cendres* (vol. II – 1967); *L'origine des manières de table* (vol. III – 1968); *L'homme nu* (vol. IV – 1971).

por parte del mito, pues, se basan las teorías posteriores que se interrogan, por un lado, acerca de la definición del mito y, por otro, de la función de este en la literatura.

Sin embargo, las teorías críticas que nacen con la *nouvelle critique*, al contrario de lo postulado por los tres estudiosos que acabamos de mencionar, revelan que la presencia del mito en la literatura no pretende desacralizar el mito, sino que es la literatura que permite la supervivencia de este, en un proceso dinámico de superposiciones de significados, modificaciones, adaptaciones y palíngenesia que los renueva en cada época. El precursor de esta nueva mirada sobre los mitos y los temas es, sin duda, Trousson, quien, consciente de la necesidad de resolver el problema terminológico que está en la base de estas investigaciones, elige la tematología como el método privilegiado para desarrollar estos estudios interdisciplinarios, en los cuales la historia del arte se entremezcla con la historia literaria y con el estructuralismo antropológico de Lévi-Strauss. Sin embargo, sus intentos para aclarar la cuestión parecen no llegar a una resolución del problema, puesto que sigue utilizando los términos tema, mito y mito literario sin mucha distinción a lo largo de su producción científica⁴⁵. Asimismo, es interesante notar cómo lo que él define como tema es, en realidad, lo que la crítica ha venido definiendo como mito, puesto que, explica (Trousson 1965: 36; 1976:

⁴⁵ En más de una ocasión Trousson parece identificar el mito con el tema: en *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie* (1965) afirma que «nos mythes et nos thèmes légendaires sont notre polyvalence» (Trousson 1965: 7). Y más adelante añade: «les mythes, ou les thèmes, sont demeurés la représentation symbolique d'une situation humaine exemplaire» (Trousson 1965: 35). Posteriormente, en la segunda edición de *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* (1976) desaparece el término mito de la primera cita, debido a la intención de subrayar que el tema es el sujeto principal de la metodología temática: «L'important [...] est de dégager et de préciser les significations multiples du thème, d'isoler ses éléments constitutifs, de définir les grandes voies dans lesquelles il s'engage, de faire ressortir enfin sa polyvalence» (Trousson 1976: sin pág.). En la introducción a esta misma edición, en cambio, es el término tema el que desaparece de la segunda cita: «Convenons donc, d'une manière très générale, que le mythe est une représentation symbolique d'une situation humaine exemplaire» (Trousson 1976: II). Finalmente, el estudioso vuelve a acercar los dos términos, en *Thèmes et mythes: questions de méthode* (1981), reedición de la obra *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*, publicada en 1965.

II), en el momento en que desaparece el contexto religioso, el mito simbólico se convierte en un tema⁴⁶. Por último, Trousson (1976: IV) afirma que la tematología debe profundizar en dos categorías, que él denomina, evidenciando la misma ambigüedad terminológica que ha caracterizado su obra, «le mythe de situation» y «le mythe de héros». La primera se refiere al hecho de que existen mitos que adquieren significado solo en relación con la situación en la que están implicados, como en el caso de Antígona; la segunda, en cambio, se refiere al poder de significación adquirido por un héroe independientemente de la situación en la que está implicado, como Prometeo.

Por su parte, Simon Jeune en *Littérature generale et litterature comparée* (1968) propone llamar «tipo» lo que Trousson había definido como tema. En efecto, afirma:

[le type est] un héros précis, réel ou légendaire (parfois, création purement littéraire d'un auteur) qui, doué d'une personnalité particulièrement forte ou impliqué dans une situation exemplaire ou déchirante, a frappé l'imagination des écrivains qui en ont fait le type d'un certain caractère ou d'une certaine destinée (Jeune 1968: 63).

Asimismo, el estudioso parece demostrar la misma actitud ambigua en el uso que hace de las palabras mito y tipo cuando, por ejemplo, se refiere a Tristán bien como mito, bien como tema: «On connaît en particulier l'extraordinaire fortune du type et du mythe de Tristan symbolisant l'amour fatal qui balaie toutes les contraintes morales et ou sociales, et qui finalement s'affirme plus forte que la morte même» (Jeune 1968: 65).

Dentro del mismo debate, se inserta, además, el estudioso estructuralista A.J. Greimas, quien en el artículo titulado «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique» (1966), se centra en la función narrativa del relato mítico y lo distingue con respecto a las otras tipologías narrativas, detectando en la «redundancia» la característica propia y esencial de este género.

⁴⁶ Hablando de la diferencia entre mito y tema, Trousson afirma: «Cependant, pour qu'il [le mythe] garde sa valeur, il lui faut l'ensemble s'un contexte religieux et de tabous sociaux auxquels il permet, précisément, d'échapper par l'abstrait. Ce contexte religieux disparaît parfois très vite et le mythe symbolique devient alors un thème dont s'empare la littérature» (Trousson 1976: II).

En efecto, Greimas (1966: 31), aludiendo evidentemente a los mitemas de Lévi-Strauss, considera que la reiteración de ciertas fórmulas propias del mito logra originar otros relatos derivados de la recuperación de algunos de sus elementos constitutivos y constantes. Desde este punto de vista, el estudioso de origen lituano presagia la posibilidad de analizar el relato mítico desde una perspectiva comparativa que es, a la vez, general e histórica⁴⁷.

A finales de los sesenta Pierre Albouy propone por primera vez una distinción clara entre mito, mito literario y tema. En efecto, en *Mythes et mythologies dans la littérature française* (1969), el crítico distingue entre mito y mito literario y entre mito literario y tema, reservando el término mito para el contexto religioso y ritual (remitiendo a la definición de Eliade y Lévi-Strauss) y mito literario para el contexto literario (lo que Trousson llamaba tema). Además, el mito literario se diferencia del tema en términos de significación adquirida en el proceso de modificación del relato mítico. En efecto, según Albouy (1969: 9), tanto el mito literario como el tema están constituidos por un relato en el que participa el mito y que el autor modifica con gran libertad. La diferencia reside en el aporte de significado de las modificaciones: en el caso del mito literario, las transformaciones aportan nuevos significados que enriquecen el relato original; en el caso del tema, en cambio, las modificaciones no aportan ningún significado nuevo con respecto al tradicional.

A partir de los años ochenta, la cuestión terminológica se desarrolla conforme avanzan los estudios dedicados a la mitocrítica: Philippe Sellier, Pierre Brunel y André Siganos dan un paso más en la definición del mito con respecto a los estudios antecedentes, puesto que lo analizan desde un enfoque metodológico firmemente estructurado y sistemático. En el artículo «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?» (1984), Sellier, alabando los estudios de mitología desarrollados por Eliade y Lévi-Strauss y fascinado por las teorías expresadas por Albouy, pone en comparación el mito con el mito literario detectando una serie de características a

⁴⁷ En palabras de Greimas: «la problématique de la description de l'univers mythologique [...] envisage actuellement la possibilité d'une description comparative qui serait à la fois générale et historique» (Greimas 1966: 31).

veces discordantes, otras análogas. En efecto, según el estudioso, «le mythe littéraire ne fonde ni n'instaure plus rien. Les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites, signées par une (ou quelques) personnalité singulière. Évidemment, le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai» (Sellier 1984: 115). Por tanto, a diferencia del mito, el mito literario no crea nada ni puede considerarse anónimo ni verdadero. Sin embargo, ambos tienen algunas características en común, como, por ejemplo, la saturación simbólica, la organización cerrada de la estructura, la repercusión social y la perspectiva metafísica o religiosa de la existencia.

Además, el estudioso diferencia la producción literaria de relatos míticos en cinco tipologías:

- a) relatos míticos relacionados con el panteón cultural occidental representados por Atenas, entre los cuales destacan las gestas de Prometeo, Orfeo, Edipo, Antígona, Electra e Ifigenia, y Jerusalén, donde se hallan los cuentos dedicados a Cristo, al Paraíso Perdido, a Caín y Moisés;
- b) relatos procedentes de mitos occidentales recién nacidos, como, por ejemplo, Tristán e Isolda en el siglo XII, Fausto en el siglo XVI y Don Juan en el siglo XVII;
- c) relatos creados en torno a lugares míticos;
- d) relatos dedicados a mitos político-heroicos, como Alejandro Magno, César, Luis XIV y Napoleón;
- e) relatos desarrollados en torno a personajes bíblicos, aunque no comparten la misma importancia de los de la primera agrupación, y que incluyen a los mitos de Lilith y de Golem, los ángeles y el judío errante.

Casi contemporáneamente, Brunel, todavía preocupado por la confusión de sentido entre mito y tema, manifiesta la necesidad de definir estos términos de manera definitiva. Por lo tanto, en su obra titulada *Qu'est-ce que la littérature comparée* (1983), concibe el tema como «un sujet de préoccupation ou d'intérêt général pour l'homme», y el mito, en cambio, como «un ensemble narratif

consacré par la tradition et ayant, au moins à l'origine, manifesté l'irruption du sacré, ou du surnaturel, dans le monde» (Brunel 1983: 125). Algunos años después, en el prólogo al *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988), Brunel (1988: 8-9) propone tres funciones imprescindibles que definen el mito: la narrativa, la explicativa y la reveladora. La primera remite al hecho de que el mito, por ser un relato animado por un dinamismo⁴⁸ que es propio de la narración del relato, cuenta una historia. La segunda alude al carácter etiológico del mito, puesto que este propone una explicación precisa a cada pregunta del hombre. En este sentido, comparte la teoría de Jolles, según la cual «le mythe est le lieu où l'objet se crée à partir d'une question et de sa réponse [...] le mythe est le lieu où, à partir de sa nature profonde [...], un objet devient création» (Jolles 1972: 84). La tercera función concierne el carácter revelador del mito que se origina en su dimensión sagrada, puesto que si, tal como sostiene Eliade, «toute mythologie est une ontophanie» (Eliade 1957: 7), el mito revela tanto lo humano como lo divino.

A partir de estas consideraciones, resulta fácil entender porque Brunel toma las distancias de ciertos estudiosos que consideran el encuentro entre mito y literatura de manera despectiva, como si el mito, en su proceso de metamorfosis literaria, sufriera cierta desvalorización⁴⁹. Para el crítico francés (Brunel 1988: 11) el mito llega al lector «tout enrobé de littérature» y gracias a su presencia en la literatura sobrevive el mito. Asimismo, en la tentativa de definir qué es el mito literario, remite a la definición propuesta por Albouy en *Mythes et mythologies dans la littérature française* (1969), aunque la tacha de limitada. En efecto, en opinión de Brunel (1988: 12), el mito literario está caracterizado por cierta palingenesia, pero las metamorfosis a las que se somete el relato mítico no pueden darse a rienda suelta, sino que tienen que respetar, tal como las llamaba Jean

⁴⁸ El concepto de dinamismo al que se refiere Brunel había sido propuesto por Gilbert Durand en *Les Structures anthropologique de l'Imaginaire* (1960) donde afirmaba: «nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit» (Durand 1960: 64).

⁴⁹ El punto de vista de Brunel se coloca en las antípodas de las teorías formuladas por Denis de Rougemont, Eliade y Lévi-Strauss, los cuales comparten la idea según la cual el mito –étnico-religioso– prestado a la literatura, queda privado de su esencia sagrada.

Rousset (1978: 134), las «invariantes» del mito mismo. En palabras de Brunel, «le mythe littéraire repose sur des données stables à l'aide desquelles on peut constituer un scénario mythique [...]. Mais entre ces données stables, bien des variations sont possibles, et elles sont le signe même de la liberté, de la vie de la littérature» (Brunel 1988: 12). Por lo tanto, si es cierto que cada reescritura implica una serie de modificaciones, estas no afectarán a las estructuras constitutivas –«données stables» o «invariantes»– del mito originario, puesto que, además, están en la base de la mitocrítica.

Para concluir, merece la pena señalar cómo en tiempos más recientes los estudios de los mitos de André Siganos siguen poniendo en evidencia el aspecto narrativo del mito, al tiempo que proponen otro tipo de distinción teórica también importante. Tanto en *Le minotaure et son mythe* (1993), como en el artículo «Définitions du mythe» (2005), el crítico (Siganos 1993: 26-32; 2005: 96) diferencia entre el «mito literaturizado» y el «mito literario». En primer lugar, afirma que ambos son relatos bien estructurados que presentan una simbología de inspiración metafísica –o sea sagrada– y que recogen lo que él llama «sintagma de base» de uno o de varios textos fundadores. No obstante, considerando los relatos míticos en su dimensión diacrónica –en opinión del estudioso, elemento esencial de donde partir para analizar un texto–, el mito literaturizado y el mito literario presentan unas diferenciaciones de carácter natural que pueden resumirse de la siguiente manera: El mito literalizado es una adaptación o reformulación de un relato arcaico perteneciente a la mitología oral colectiva de una cultura, que no puede ser reconducido a un texto fundacional concreto, como, por ejemplo, el mito del minotauro; el mito literario, en cambio, se forma a partir de un texto literario concreto creado en una época precisa, es decir, que tiene su origen en un texto escrito, considerado fundacional, que determina todas las reescrituras y adaptaciones sucesivas. Es el caso, por ejemplo, del mito de Don Juan, al que está dedicado nuestro estudio.

2. MIRADAS CRÍTICAS SOBRE DON JUAN

En los estudios acerca de los mitos que se producen desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, el mito de Don Juan ocupa, sin duda, un lugar privilegiado. En este capítulo trataremos de resumir cómo ha venido definiéndose el personaje como mito literario, de qué modo se ha originado según los estudiosos y cuáles han sido las interpretaciones más significativas que nos han propuesto⁵⁰. Para ello, en primer lugar, remitiremos a los estudios de Arturo Farinelli, George Gendarme de Bévoite, Víctor Said Armesto y Blanca de los Ríos, deteniéndonos, sobre todo, en los dos primeros. Luego, comentaremos las investigaciones que se desarrollaron entre los años cincuenta y setenta del siglo pasado, centrando nuestra atención en las obras de Micheline Sauvage y Jean Rousset, en las cuales se determinan los elementos constantes que constituyen el mito. Finalmente, abordaremos la perspectiva actual, desde la mitocrítica de Pierre Brunel hasta los estudios de José Manuel Losada Goya.

2.1. Los orígenes de un mito literario

Las obras surgidas a caballo entre los siglos XIX y XX, pese a los límites evidentes que las afectan, y lejos de considerar a Don Juan como mito literario⁵¹ – a excepción de Blanca de los Ríos quien, anticipándose a los tiempos, se refiere a este como uno de los «Mitos de Arte [...] de que puede gloriarse la Edad

⁵⁰ Los principales intentos de reunir la bibliografía sobre el tema de Don Juan son el catálogo de Armand E. Singer, *A Bibliography of the Don Juan Theme* (1954), con los suplementos de 1966, 1970 y 1973, y la *Bibliography of the Myth of Don Juan in Literary History*, publicada por José Manuel Losada Goya en 1997, en la que se recogen las referencias completas a las versiones, traducciones y estudios críticos publicados en lengua inglesa, francesa, alemana, italiana, portuguesa y española desde la publicación del *Burlador* hasta la fecha. Falta, en cambio, un volumen actualizado.

⁵¹ En la época los críticos prefieren definir la historia de Don Juan como una leyenda.

Moderna» (Ríos 1962: 577-578)⁵² contribuyen a sentar las bases para el desarrollo crítico de los estudios que se llevaron a cabo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Entre los trabajos de principios del novecientos, recordamos: *Don Giovanni* (1896; 1946), de Arturo Farinelli; *La légende de Don Juan: son évolution dans la littérature des origines au Romantisme* (1906), de Georges Gendarme de Bévotte; el ensayo «Sobre los orígenes del *Convidado de piedra*» (1906), de Ramón Menéndez Pidal; *La leyenda de Don Juan* (1908), de Víctor Said Armesto; *Los grandes mitos de la edad moderna. Don Quijote, Don Juan, Segismundo, Hamlet, Fausto* (1916), de Blanca de los Ríos; y, aunque un poco más tardío, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español* (1938), de Joaquín Casaldueiro. De entre estos, las aportaciones de Farinelli y Gendarme de Bévotte resultan más significativos puesto que, en sus investigaciones, por un lado, tratan de definir el mito de Don Juan en su origen, buscando las fuentes que han llevado a la redacción del texto del *Burlador* e interrogándose acerca de la autoría del drama fundacional y, por otro, estudian la difusión de la leyenda en el marco europeo.

Un precursor de este campo de investigación fue, sin duda, Arturo Farinelli. Atento a las teorías en el ámbito mitológico y temático que empezaban a florecer en Alemania a finales del siglo XIX, y gran conocedor de la literatura española, el filólogo italiano publica *Don Giovanni* (1896)⁵³, una obra que, a pesar de su carácter compilatorio, representa un primer intento de estudio crítico dedicado enteramente a Don Juan y, por lo tanto, sigue siendo fundamental para cualquier investigación posterior acerca del tema. En un época en la cual todavía escasean los estudios en torno a Don Juan –y abundan, en cambio, aquellas dedicadas a

⁵² El estudio crítico sobre la obra dramática de Tirso de Molina, al que Blanca de los Ríos dedicó casi toda su vida, apareció finalmente en dos volúmenes de Aguilar entre 1946 y 1962. Las citas remitirán siempre a esta edición (Ríos 1962).

⁵³ La primera versión de la obra de Farinelli dedicada a Don Juan aparece en *Note critiche: Giornale storico della letteratura italiana*, 1896, t. XXVII, 79 y 80. En 1946, Farinelli vuelve a publicar este estudio en una edición ampliada en la editorial Bocca de Milán. Esta edición –por la cual citamos (Farinelli 1946)– presenta una primera parte, donde aparece el texto inalterado de 1896 y una segunda parte, en la cual se añade una serie de notas que el autor había ido redactando a lo largo de los cincuenta años que separan las dos ediciones.

Fausto–, Farinelli desea «mettere un po' di luce in quel buio che regna intorno alla sua leggenda» (Farinelli 1946: 15)⁵⁴. Para ello, desarrolla su investigación a lo largo de tres áreas temáticas distintas: la primera se centra en el origen de la leyenda, situándolo entre los siglos XV y XVI en Italia; la segunda debate la cuestión de la paternidad de *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, poniendo en duda su atribución a Tirso de Molina; y la tercera ilustra la difusión de la leyenda en Italia, Francia, Inglaterra, Alemania y España a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX. Sin embargo, el hecho de haber situado las raíces de Don Juan en la Italia renacentista y haber cuestionado la tradicional autoría del drama causaron a Farinelli duras críticas por parte de algunos estudiosos contemporáneos, como Said Armesto, Menéndez Pidal y Blanca de los Ríos, entre otros, quienes tacharon las teorías del estudioso italiano de meras conjeturas⁵⁵.

No obstante, lo que resulta significativo del tratado de Farinelli es la interpretación que ofrece con respecto al *Burlador*. En efecto, en su opinión este drama se puede considerar como una obra maestra por el hecho de

⁵⁴ En las primeras páginas de su obra, Farinelli propone un listado de las investigaciones acerca de Don Juan llevadas a cabo en Alemania, Francia y España, remarcando la escasez cuantitativa y cualitativa de estas publicaciones. Además, afirma que en Italia ningún crítico se ha fascinado por el tema hasta la fecha, a excepción del «libricciuolo» de Francesco de Simone Brower titulado *Don Giovanni nella poesia e nell'arte musicale* (1894) que valora de manera muy negativa en la primera edición, arrepintiéndose de sus palabras en la segunda (Farinelli 1946: 243).

⁵⁵ Said Armesto defiende la tesis de la españolidad del origen del drama y de su paternidad al fraile mercedario Gabriel Téllez, analizando las tres características que según él son propias del drama tirsiano. Por lo tanto, en su opinión, el personaje del *Burlador* se debe considerar como un tipo literario –ya presente en las comedias de Lope– disoluto, valiente, mujeriego, guiado por la razón egoísta con el placer, pero nunca blasfemo ni ateo –como lo es, en cambio, el Leoncio de Ingolstadt–, arrastrado por el goce del momento que no vislumbra como cercano el juicio divino; Asimismo, opina que la estatua vengadora representa uno de los elementos peculiares de la tradición española (romances y habla popular); y por último, señala la importancia que el doble convite mantiene en el desarrollo de la acción. Por su parte, Blanca de los Ríos –que en la época ya estaba trabajando en su edición crítica de las *Obras dramáticas completas* (1962), de Tirso–, aunque reconociendo algunos méritos al ensayo de Farinelli, le reprocha el hecho de haber desespañolizado a Don Juan, tachando su obra de «herejía donjuanesca» (Ríos 1962: 513).

offrire riunite per la prima volta in un dramma le due parti distinte della leggenda⁵⁶, nell'aver delineato, oltre al carattere di Don Giovanni, titano indomabile, rapido, fulmineo nell'agire, dissoluto, senz'essere scellerato, spergiuro, benché cavalleresco e prode, sprezzatore d'ogni legge umana e divina, eppure credente e, in fin di vita, smanioso di rappattumarsi con Dio; quello di Catalinon [...] ciarlone e burlone, e, nondimeno, alla occorrenza, serio e riflessivo; quello delle amate e burlate da Don Giovanni: Isabella, Donna Anna, Tisbea, Aminta, caratteri tutti ripetuti, variati, fusi con altri nei drammi posteriori che ci tramandarono [...] la storia delle conquiste e degli inganni amorosi di Don Giovanni (Farinelli 1946: 72).

Leyendo con cuidado estas pocas líneas se observa cómo Farinelli ha venido perfilando algunas de las características propias del mito de Don Juan que se irán delineando y estudiando de manera más precisa solo ochenta años después, tales como la presencia de lo sobrenatural, la definición de carácter del héroe –por lo menos en su origen– y la importancia tanto del personaje del criado como del grupo de las mujeres burladas para el desarrollo de la acción.

Por su parte, George Gendarme de Bévotte en su *La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme* (1906)⁵⁷ –que, según el autor, pretende ser el estudio sobre Don Juan más completo para la época (XI)–, se considera deudor de las investigaciones de Farinelli, como demuestran sus palabras:

La seule étude d'ensemble, celle de M. Farinelli, est un résumé, résumé précieux, d'une richesse et d'une sûreté d'information incomparables, d'une rare valeur critique. (...) s'il a enfin, avec une patience et une science admirables, recueilli d'une façon à peu près complète la liste des œuvres littéraires et musicales auxquelles la légende a donné naissance, M. Farinelli n'a pu, dans le cadre limité qu'il s'était tracé, aller jusqu'au fond du sujet et l'épuiser (XI).

⁵⁶ Farinelli distingue entre la leyenda del héroe, un joven que engaña y seduce a las mujeres, miembro de una de las familias aristocráticas más importantes de España, y la del Convidado de piedra, elemento sobrenatural representante del castigo divino.

⁵⁷ Las citas remitirán siempre a esta edición (Gendarme de Bévotte 1906), por lo cual, en adelante, llevarán solo el número de página correspondiente.

Lo que resulta interesante del estudio del filólogo francés no es tanto el deseo de exhaustividad declarado en el prólogo, sino más bien la metodología utilizada, puesto que anticipa las teorías mitocríticas que se desarrollarán en una época mucho más cercana. En efecto, el texto no solo se propone analizar la adaptación del mito a los géneros de la literatura, de la música y de la pintura en su evolución histórica –desde los orígenes hasta los primeros años del siglo XX–, sino que insiste en la idea según la cual la significación de Don Juan reside en su capacidad de «internationalisme», de cosmopolitismo. En efecto, según Gendarme de Bévoite

Il est donc nécessaire, pour expliquer les modifications que la légende subit d'âge en âge et de pays en pays, de suivre le développement des idées et des mœurs à travers les peuples et les siècles. Le personnage de Don Juan, tout en conservant un certain nombre de caractères permanents, ne cesse de se transformer au gré des milieux qu'il traverse et qu'il représente (XVI).

Según el estudioso, analizar la leyenda de Don Juan desde el punto de vista diacrónico permite valorar una obra como el resultado de las relaciones que esta entrelaza con los textos anteriores y, a su vez, permite detectar los elementos análogos –«caractères permanents»– y los cambios –«modifications»– que los autores van produciendo en ella. Asimismo, si un texto es la manifestación de una evolución de otros textos anteriores, la obra no será sino el reflejo del desarrollo de las costumbres, la filosofía y las creencias de una época, de una sociedad o de un autor. Y así lo explicita:

Nous devons donc nous proposer d'analyser les conditions de ces changements. Elles sont nombreuses et complexes : les unes sont historiques et tiennent aux circonstances particulières dans lesquelles l'œuvre a été conçue ; d'autres, à certaines arrière-pensées de l'auteur, à l'état d'esprit dans lequel il écrivait ; celles-ci à des raisons d'art, de morale, de philosophie générale ; celles-là à une certaine conception de l'amour. Ces conditions varient avec chaque écrivain et lui sont personnelles (XV).

A nuestro entender, esta perspectiva diacrónica, sociológica y biográfica a la vez no representa, como han sugerido algunos⁵⁸, una contradicción o un límite al cosmopolitismo de Don Juan. Al contrario, creemos que, a pesar de los límites y las ambigüedades que la obra presenta, el valor de *La légende de Don Juan* reside en haber aplicado por primera vez una metodología cuyas perspectivas heterogéneas han influido en los estudios críticos posteriores⁵⁹.

2.2. De Micheline Sauvage a Jean Rousset: las constantes de un modelo literario

La definición del mito y su diferencia respecto al mito literario, que, como hemos visto, han sido objetos de debate durante mucho tiempo, se han proyectado también en las indagaciones en torno a Don Juan, levantando los mismos interrogantes: ¿se podría considerar Don Juan como mito? ¿Es Don Juan un mito literario? A la luz de lo apuntado anteriormente, es cierto que en opinión de Eliade y Lévi-Strauss Don Juan no puede formar parte del universo mítico, puesto que no se ajusta con los términos que, según estos estudiosos, constituyen un mito. En efecto, por ser un relato originado de la fantasía de un autor preciso y en una época dada, Don Juan no representa un mito étnico-religioso y, por lo tanto, no puede sino considerarse como un relato que ha perdido la estructura arquetípica originaria. No obstante, son muchos los estudiosos que, entre los años cincuenta y

⁵⁸ Aunque apreciando el estudio de Bévotte, Micheline Sauvage, en *Le cas Don Juan* (1953), le reprocha el hecho de insistir en analizar las reescrituras del mito de Don Juan desde una perspectiva diacrónica, relegando a un segundo plano la importancia que mantienen en el mito sus estructuras fijas, profundas e inmodificables. Según la estudiosa, analizar las diferentes versiones del mito siguiendo el orden cronológico y focalizarse en la relación que las obras entretienen con el entorno social, biográfico e histórico no representa un aporte significativo: «Du même coup, il ne pouvait s'agir d'étudier successivement d'un point de vue sociologique, les diverses incarnations de Don Juan au cours des siècles et à travers les pays d'Europe où il a trouvé figure» (Sauvage 1953:11).

⁵⁹ Estamos de acuerdo con Michel Berveiller (1961: 8) cuando afirma que: «Dans cet ouvrage, [...] Bévotte a le plus souvent tenu son dessein de montrer 'Don Juan' non comme une essence immuable mais comme le sujet d'une suite de métamorphoses».

ochenta del siglo XX, rechazan esta interpretación. Entre las obras que defienden el carácter trascendente de Don Juan destacan *Le cas Don Juan* (1953), de Micheline Sauvage; *The Metamorphoses of Don Juan* (1959), de Leo Weinstein; *Vita, avventure e morte di Don Giovanni* (1966), de Giovanni Macchia⁶⁰; *Don Juan y su evolución dramática: el personaje teatral en seis comedias españolas* (1966), de Arcadio Baquero; *Don Juan y el donjuanismo* (1969), de Mercedes Sáenz-Alonso; *Le mythe de Don Juan* (1978), de Jean Rousset; *Don Juan en el teatro español del siglo XX* (1978), de María Canteli Dominicis; y *Don Juan. Mythe littéraire et musicale* (1979), de Jean Massin. Todos estos críticos concuerdan en que hay que analizar las diferentes versiones del relato para detectar aquellos elementos inmutables comunes a las obras, puesto que es en ellos donde se halla el sustrato mítico de Don Juan.

A este propósito, es llamativo que Micheline Sauvage conciba el de Don Juan como un «caso» particular de mito. Si, por un lado, lo equipara a Tristán (Sauvage 1953: 162)⁶¹, Prometeo (156), o un moderno Sísifo (153-155) –héroes legendarios destinados a la desesperación por la imposibilidad de satisfacer su deseo de infinito– por otro, precisa que existe una diferencia fundamental entre estos y el sujeto de su estudio. De hecho, la filósofa francesa (8-9) afirma que, si normalmente el mito representa una situación arquetípica de la realidad humana –remitiendo sin duda al concepto de los arquetipos de lo inconsciente colectivo de Jung– Don Juan da un paso más, pues propone una respuesta, entre otras posibles, a una situación arquetípica. Por ello, añade, el mito de Don Juan debería ser considerado un caso y, además, humano, contradiciendo así las teorías psicoanalíticas que, en la misma época, consideraban el donjuanismo como un

⁶⁰ En realidad, Macchia no parece interesarse particularmente por el debate sobre la posibilidad de considerar o no a Don Juan como mito. Sin embargo, como veremos más en detalle a lo largo de los capítulos siguientes, su obra es fundamental para el estudio de los orígenes del mito de Don Juan, su evolución en Italia y, sobre todo, por su análisis acerca de la tradición francesa.

⁶¹ Las citas remiten la edición francesa de *Le cas Don Juan* (Sauvage 1953), por lo cual, en adelante, se indicará solo el número de página correspondiente.

caso médico⁶². Para defender su tesis, Sauvage indaga en los elementos específicos que convierten el don Juan personaje literario en el Don Juan mítico, es decir «Le Héros; la fille du Mort; la Mort tué par Don Juan [...] ou en d'autres termes: la séduction, la rébellion, le choix du temps contre l'éternité» (Sauvage 1980: 3)⁶³. En otras palabras, lo que está en la base de este mito es la asombrosa fuerza de seducción del héroe⁶⁴, su carácter rebelde y la predilección por el instante frente a la eternidad⁶⁵. Asimismo, especifica, el personaje de la hija del Comendador⁶⁶ es indispensable para que Don Juan pueda practicar su rebeldía en contra del orden establecido, tanto secular como divino, representado por el Comendador y por la Estatua que vuelve desde el más allá⁶⁷. Por último, afirma

⁶² Nos parece entrever aquí una crítica negativa a los estudios morfofisiológicos desarrollados por Gonzalo R. Lafora y Gregorio Marañón, que veían en la pulsión sexual el carácter distintivo del mito de Don Juan. Aparenta concordar, en cambio, con Otto Rank cuando afirma que «la tradition montre de toute évidence que dans le thème de don Juan ce n'est pas l'impulsion sexuelle irrefrénée qui est le motif principal» (9).

⁶³ Remitimos a la definición que la autora recoge en un artículo publicado en la revista *Textes et documents* en 1980, en el cual resume los elementos específicos del mito de Don Juan estudiados en el volumen de 1953.

⁶⁴ Visión compartida por Jean Massin en su *Don Juan. Mythe littéraire et musicale* (1979), quien alaba el trabajo de Sauvage.

⁶⁵ De la misma opinión es Leo Weinstein, quien en su obra titulada *The Metamorphoses of Don Juan* (1959) afirma que «his name has become a household word; everybody is talking about him». Y un poco más adelante añade que: «the absence of a universally accepted Don Juan version accounts for both the strength and weakness of the legend» (Weinstein 1959: 2).

⁶⁶ En *Don Juan y el donjuanismo* (1969), Mercedes Sáenz-Alonso destaca cómo la relación entre Don Juan y la mujer representa el elemento indispensable para que el mito haya podido someterse a las innumerables metamorfosis a lo largo de los siglos. Dice la estudiosa: «Cuando Tirso de Molina [...] hizo nacer un *Don Juan* [...] acertó de lleno en la ambientación y el tema [...] rasgando al horizonte para su inmortalidad. [...] Refundido, y vuelto a refundir, Don Juan seguirá errante a través del tiempo, de los países, la evolución de la vida y de los seres a los cuales se acoplará, en dúctil mutación, conservando [...] su único destino: la mujer» (Sáenz-Alonso 1969: 10).

⁶⁷ En este sentido, Sauvage no diferencia entre las mujeres que tienen un vínculo familiar natural con el Comendador, como en el caso de la Ana de Tirso, la Anna de Molière y Mozart y la Inés de Zorrilla y las que, en cambio, no tienen ninguna relación filial con él, como en el caso de la Elvira de Molière o de Mozart, considerado que su función en el relato es la misma. Dice Sauvage:

Sauvage, realmente lo que hace de Don Juan un mito es la dimensión sobrenatural representada por la Estatua de piedra «qui marche, convive et hôtesse de don Juan, messagère de mort, avant-signe de l'enfer, fourrière de l'autre monde, incarnation de la divine colère» (171). Por lo tanto, es aquí, en el encuentro con el elemento sagrado representado por el *Convidado de piedra*, según la estudiosa, donde Don Juan fija su existencia mítica (177). Desafiando la muerte el héroe elige contraponer el orden de la Temporalidad, es decir, el instante presente representado por aquel «¡Qué largo me lo fiáis!», al orden de la Eternidad o lo inmutable encarnado en la figura del Comendador.

Por su parte, Jean Rousset en *Le mythe de Don Juan* (1978), no se distancia mucho de la formulación propuesta por Sauvage y fija los elementos constantes que componen el escenario mítico de Don Juan, es decir: a) la Muerte; b) el grupo femenino; y c) el héroe. En opinión de Rousset (1978: 5-6)⁶⁸, la presencia activa de la muerte, surgida de una leyenda popular difundida en el Occidente cristiano y encarnada en la estatua animada del Comendador, representa la verdadera protagonista del drama, el agente de unión con lo sagrado y el más allá, el sustrato mítico de Don Juan. Por lo tanto, no es de extrañar que, aunque las reescrituras posteriores se hayan independizado muy pronto del mito fundacional, algunos caracteres invariables que permiten identificar el mito en su esencia permanecen en ellas. Así lo afirma Rousset:

Don Juan n'a pas tardé à se rendre indépendant de son inventeur et du texte fondateur [...] ; mais Don Juan ne se laisse pas oublier, il vit d'une vie autonome, il passe d'œuvre en œuvre, d'auteur en auteur, comme s'il appartenait à tous et à personnes. On

«D'ailleurs, s'il n'y a ni chez Molière ni chez Mozart entre cette femme et le Commandeur le lien naturel que Zorrilla rétablira, il y a encore un lien surnaturel : ce Dieu qui meut la Statue, c'est lui auquel don Juan, parmi d'autres défis, a enlevé Elvire. La femme volée à Dieu, à qui elle avait lié sa vie par le mariage conventuel, devait chez Molière remplacer la fille du Commandeur qu'on supprimait. L'unisson d'Elvire et d'Anna [...] satisfait au plus haut point le mythe, parce qu'elles ont toutes deux rattachées spirituellement à la Statue, qui matérialise à la fois l'offense et sa punition» (32).

⁶⁸ Las citas remiten a la edición francesa (Rousset 1978) y, en adelante, llevarán solo el número de página correspondiente.

reconoce un rasgo propio del mito, su anonimato ligado a su poder duradero sobre la conciencia colectiva; este va de par con su aptitud a siempre nacer y renacer transformándose. Plasticidad y propiedad indivisa: por una parte un relato bastante abierto, bastante permeable a las circunstancias de lugar y tiempo para prestarse a la metamorfosis sin perder su identidad primera; por otra parte, un bien común que todo el mundo se apropia sin jamás agotarlo (7).

2.3. De Pierre Brunel a José Manuel Losada Goya: definiciones y perspectivas actuales

Como ya hemos señalado, las últimas décadas del siglo XX se pueden considerar como el período de mayor auge de los estudios de mitocrítica. La extensa bibliografía en torno al mito de Don Juan refleja, por un lado, los innumerables cambios y adaptaciones a los que ha sido sometido el relato mítico a lo largo de los siglos y, por otro, testimonian el poder de fascinación que este mito suscita entre los estudiosos. Muestra de ello son las abundantes publicaciones que se dedican al tema, entre las cuales destacan *La popularidad de Don Juan Tenorio y otros estudios de literatura española moderna* (1982), de José Alberich; *En nombre de Don Juan. Estructura de un mito literario* (1984), de Carlos Feal; el *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988), de Pierre Brunel. Además, recordamos *Mythologies Don Juan, Sigismond* (1993), de Maurice Molho; *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe* (1996), de Ian Watt; *Mito y Literatura. Estudio comparado de Don Juan* (1997), de Carmen Becerra; y *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine* (1998), de Ana Sofía Pérez-Bustamante⁶⁹. Finalmente, Pierre Brunel publica en 1999 una de las obras más importantes para cualquier investigador interesado en el tema, es decir el *Dictionnaire de Don Juan*. En su redacción participan estudiosos del mito, como José Manuel Losada Goya, Jean Louis Backès, Alfredo Rodríguez López-

⁶⁹ En 1988, en el número 2 de los *Cuadernos de teatro clásico* dirigido por Luciano García Lorenzo, se publican también las actas de las Jornadas sobre teatro clásico de Almagro que en 1985 fueron dedicadas al mito de Don Juan, elegido como el «testimonio mítico por excelencia del teatro español» (García Lorenzo 1988: 7). Los *Cuadernos de teatro clásico* volverán a este mito en 2004, precisamente en el número 19, esta vez dirigido por César Oliva.

Vázquez, Axel Preiss, Philippe Sellier y Daniel-Henri Pageaux, además del propio Brunel. El diccionario trata de dar cierto orden a la multiplicidad de los Don Juanes hasta la fecha, incluyendo, también unos estudios críticos acerca del tema, puesto que tal como se lee en el prólogo:

À s'en tenir à Don Juan, la première difficulté qu'on rencontre est due à sa multiplicité. Non seulement il est l'homme de la quantité, avec ses innombrables entreprises de burla ou de séduction. Mai encore il existe de nombreux Don Juan : des jeunes [...] et des vieux [...], des beaux est des moins beaux, des cyniques [...] et des poètes [...], des rebelles à l'amour et d'autres qui finissent par céder au sentiment (Brunel 1999: VII-VIII).

Los estudios de mitocrítica más acreditados profundizan en aquellos aspectos del proceso de mitificación de Don Juan, que lo caracterizan como mito literario. En efecto, las definiciones propuestas por Philippe Sellier en «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?» (1984) y de André Siganos en *Le Minotaure et son mythe* (1993) y «Définitions du mythe» (2005), se pueden aplicar a Don Juan, puesto que, por un lado, conserva los rasgos propios del mito étnico-religioso, a saber: la saturación simbólica, la estructura cerrada, la repercusión social y la perspectiva metafísico-religiosa de la existencia. Por otro, el mito de Don Juan se funda en una obra concreta titulada *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, creada por un autor determinado, llamado Tirso de Molina⁷⁰, y aparecida en una época específica, es decir en la España postconciliar del siglo XVII.

Asimismo, la crítica está de acuerdo en afirmar que es precisamente este texto el que determina todas las reescrituras y adaptaciones siguientes, si bien las modificaciones a las que el relato mítico se somete no tienen que afectar a la palingenesia que lo constituye, sino que la relación entre los elementos costantes destacados por Rousset tienen que permanecer en el relato modificado. A este propósito, remitimos a las palabras de Brunel, quien afirma que «l'aventure donjuanesque reflète les changements d'idéologie de chaque époque, mais Don Juan lui-même ne change guère. Il se maintient jusque dans son étrange pouvoir

⁷⁰ Pese a que la autoría del *Burlador* sigue discutiéndose, se atribuye comúnmente al fraile mercedario Gabriel Téllez.

de prolifération» (Brunel 1988: 485). Además, algunos estudiosos (Rousset 1978: 65; Massin 1979: 54-59; 67-71; Becerra 1997: 42-43 y 166) advierten que si el equilibrio que relaciona a estos elementos se modifica, o bien si uno de estos componentes se omite en el hipertexto, podría producirse una degradación o desmitificación del relato mítico, que lo dejaría despojado de su esencia. A la luz de lo dicho, la crítica actualmente sostiene que la reformulación del mito de Don Juan a lo largo de la historia literaria hasta la primera mitad del siglo XX ha evidenciado tres etapas fundamentales, que podrían ser resumidas de la manera siguiente:

- 1) la fase de la constitución del mito barroco o «époque classique», según Brunel (1988: 483), que va desde el nacimiento de *El Burlador* en 1630 hasta la madurez del mito alcanzada con la ópera *Don Giovanni* de Mozart y Da Ponte en 1787. Este periodo está caracterizado en su mayoría por la burla en Tirso, el escarnio y el desafío en Molière⁷¹ y el «scherzo» en la versión de Mozart/Da Ponte;
- 2) la fase romántica, empezada por el *Don Juan* de Hoffmann en 1813 y que abre paso a nuevas interpretaciones de las constantes míticas, en particular, concediendo al personaje femenino un papel mucho más significativo, al tiempo que se plantea la salvación del héroe;
- 3) la fase moderna, en la que la aparición del donjuanismo y la intervención de las ciencias en la literatura, degradan el mito. En efecto, a finales del siglo XIX el psicoanálisis de Sigmund Freud y de Otto Rank y la morfología de Gregorio Marañón y Gonzalo R. Lafora influyen en la concepción del héroe, haciendo hincapié en su supuesta homosexualidad, el miedo a las mujeres o su incapacidad de amar.

⁷¹ La crítica de tradición francesa (Macchia, Rousset, Brunel y Losada, entre otros) considera el drama de Molière como una verdadera reescritura del mito que, como veremos más en detalle, nace de la degradación impulsada por la Comedia del Arte y que ve su desarrollo en la tradición libertina inglesa.

Por lo tanto, los estudios en torno al mito de Don Juan publicados a partir de los años ochenta del siglo XX fijan las normas de una nueva epistemología que tiene sus raíces en Gendarme de Bévotte, que ahonda en las teorías de Rousset y que sigue vigente hasta nuestros días. Esta nueva ciencia, llamada mitocrítica, se centra en el análisis de las manifestaciones del mito en la literatura desde una perspectiva hipertextual, diacrónica y sociológica, por medio de la cual los investigadores tratan de detectar cómo evolucionan los «données stables» (Brunel 1988: 12) del relato mítico en las sociedades occidentales modernas. En efecto, en opinión de estos estudiosos, si la supervivencia del mito reside en su capacidad de adaptación a tiempos y lugares diferentes, su significación ha de buscarse en las nuevas respuestas a los interrogantes que el mito de Don Juan sigue planteando. Así lo ilustra Daniel-Henri Pageaux en el artículo dedicado a Tirso de Molina en el *Dictionnaire de Don Juan*:

Dans ces conditions, l'histoire mythique de Don Juan serait bien cette histoire exemplaire suscitée par une société, une culture, comme réponse à ses problèmes particuliers. Le « mythe » de Don Juan [...] sera donc obligatoirement une altération de l'histoire que nous venons de suivre et de définir (Pageaux 1999: 918-919).

Por último, hay que señalar que la perspectiva actual con respecto al estudio mitocrítico de Don Juan se está centrando en el carácter interdisciplinar y multimedial detectado por Losada Goya en los primeros años del nuevo milenio. En efecto, asumiendo lo teorizado por el filólogo español, el hecho de analizar las manifestaciones del mito en diversos campos artísticos permite comprender mejor su evolución en la complejidad de la cultura contemporánea. Entre los muchos estudios que se inscriben dentro de esta línea de investigación, queremos citar los más representativos, es decir, el trabajo de Luis Miguel Fernández titulado *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica* (2000); la miscelánea *Selected interdisciplinary essays on the representation of the Don Juan archetype in myth and culture* (2000), dirigida por Andrew Ginger, John Hobbs y Huw Lewis; el catálogo *Visiones de Don Juan* (2009), editado por José

Manuel Rodríguez Gordillo y Luis F. Martínez Montiel⁷²; la *Historia universal de Don Juan* (2017), de Edgardo Dobry; y el número 850 de la revista *Ínsula*, titulado *El reino interior de Zorrilla: de ayer a hoy* (2017), dedicado por completo a las representaciones y a la repercusión del *Tenorio*. Sin embargo, contemporáneamente, siguen publicándose estudios que se preguntan acerca de la capacidad de seducción del mito de Don Juan desde una perspectiva más tradicionalista. Entre ellos, merece la pena mencionar el ensayo de Umberto Curi titulado *Filosofía del Don Giovanni* (2002); *Las metamorfosis del seductor* (2004), de José Lasaga Medina; *Tales of seduction* (2007), de Sarah Wright; y *Diventare Don Giovanni. Un viaggio attraverso l'Europa sulle tracce del gran seduttore* (2019), de Marino Niola.

En conclusión, las líneas de investigación expuestas por la crítica han evidenciado que en el proceso de transformación de Don Juan de personaje a mito influyen una serie de características propias en que, incluso, este último se fundamenta. En primer lugar, destaca el poder de fascinación que ejerce el relato mítico –producto de la cultura cristiana occidental– tanto en autores, como lectores y público que se sienten atraídos por él, desencadenando sentimientos de admiración o repulsa hacia el héroe. Por consiguiente, a pesar del carácter dramático de los orígenes, las posteriores reescrituras del mito abarcan géneros, disciplinas y medios distintos, como la prosa –novelas, cuentos y ensayos–; la poesía; la ópera; la danza; el cine; la pintura; los anuncios publicitarios, etc. En segundo lugar, es evidente que el relato mítico oscila entre el carácter mimético e identitario a la vez. Por lo tanto, los numerosas hipertextos, con sus variantes y

⁷² *Visiones de Don Juan* es el catálogo de la exposición celebrada, en colaboración con el Instituto Cervantes, del 10 de diciembre de 2009 al 14 de febrero de 2010 en la Sala de exposiciones Santa Inés de Sevilla. Reuniendo alrededor de trescientas piezas dedicadas al mito de Don Juan, los comisarios pretendían mostrar la trasposición del héroe mítico a distintas disciplinas artísticas, como la pintura, la escultura, la música, la escenografía y la danza. Ya en 2004 tuvo lugar una exposición en Madrid cuyo objetivo era poner de manifiesto las posibilidades de transformación a diferentes campos artísticos de los tres mitos literarios españoles más representativos, es decir, la *Celestina*, *Don Quijote* y *Don Juan*. De esta exposición se ha publicado el catálogo *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote, Don Juan* (2004), editado por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

modificaciones, no pueden prescindir de los tres elementos constantes del mito, es decir, lo trascendente –sobrenatural y religioso– representado por la Muerte y el Convidado; la figura de la mujer –Ana en particular– como elemento crucial que permite el encuentro entre el héroe y la Muerte, es decir entre lo terrenal y lo metafísico; y, por último, el héroe, considerado el arquetipo del hijo rebelde, quien lucha en contra de todo y todos, hasta desafiar a lo divino, para imponer su sed de libertad.

II PARTE.

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL MITO HASTA EL SIGLO XX

1. LOS ORÍGENES DE DON JUAN Y LAS CUESTIONES ACERCA DE *EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA*

Cualquier estudioso que se acerque al mito de Don Juan se enfrenta con una serie de problemas que rodean el drama fundacional titulado *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. La primera de estas cuestiones se refiere a las fuentes que lo han inspirado, la segunda concierne a la autoría de la obra y la última versa sobre su datación. A pesar de las muchas teorías e hipótesis interesantes que se han propuesto a lo largo de cuatro siglos, por desgracia estos problemas siguen hoy sin resolver. En efecto, el hecho de que la materia de Don Juan se considere de origen español, que la paternidad de la obra se atribuya a Tirso de Molina y que la primera versión del drama se escribiese en 1630 solo son convenciones aceptadas en términos generales. En la imposibilidad de aportar nuevos datos, nos limitaremos a presentar el estado de la cuestión y las conclusiones a las que la crítica ha llegado actualmente.

1.1. Antecedentes históricos y literarios: de la Edad Media al siglo XVII

Con respecto a los orígenes de la materia, Farinelli (1946: 72)⁷³ distingue entre la leyenda del héroe, joven engañador de mujeres, miembro de una de las familias aristocráticas más importantes de España, y la del Convidado de piedra, elemento sobrenatural que representa el castigo divino, procedentes de dos tradiciones distintas. El filólogo situaba el origen de la figura del héroe en el contexto italiano como discípulo de Maquiavelo y hacía remontar la historia del Convidado de piedra a las leyendas orales que se difundieron entre los pueblos nórdicos durante la Edad Media. Para reforzar dicha teoría aseguraba que ya en 1615 se representaban en los teatros alemanes las vicisitudes del conde italiano y seguidor de la filosofía maquiavélica Leoncio, protagonista del drama conocido

⁷³ Las citas remiten a esta edición de su *Don Giovanni* (Farinelli 1946), por lo cual, en adelante, se indicará solo el número de página correspondiente.

también como *Larva Mundi*⁷⁴. Asimismo, para avalar la tesis del origen italiano del *Burlador*, afirmaba que en 1620 en los teatros de Florencia se asistía a una comedia titulada *El Convidado de piedra*. Como hemos señalado anteriormente, esta teoría fue rechazada nada más nacer. En efecto, tanto Ramón Menéndez Pidal, en el ensayo titulado «Sobre los orígenes del *Convidado de piedra*» (1906), como Víctor Said Armesto, en su obra ya citada *La leyenda de Don Juan* (1908), fijan el origen del *Burlador* en la tradición oral y en los romances españoles⁷⁵. Además, ambos concuerdan en afirmar que, aunque probablemente ya en torno a la fecha indicada por Farinelli se representaban versiones de estos dramas tanto en Italia como en España, esto solo indica que el tema tradicional del muerto, que actuando como instrumento de Dios arrastra a los infiernos al pecador que se ha atrevido a desafiarle, ya era muy conocido y se había desarrollado en la época⁷⁶. Así pues, con respecto a los hábitos del héroe, aseguran que el personaje de Leoncio no puede haber influido en la caracterización del personaje de Don Juan, puesto que el conde Leoncio, seguidor fiel de Maquiavelo, es ateo y blasfemo, rasgos que no posee el protagonista del *Burlador*⁷⁷.

Por lo tanto, una vez aceptado el origen español del mito de Don Juan, la crítica se ha centrado en buscar las fuentes que han dado origen al drama fundacional. Tal como demuestra Leo Weinstein en su obra *The metamorphoses*

⁷⁴ Farinelli (216-217) se refiere al drama *Von Leontio, einem Grafen, welcher durch Machiavellum verführt, ein erschreckliches Ende genommen*, de los jesuitas de Ingolstadt, cuya representación tuvo lugar en 1615. Posteriormente, Paolo Zehentner, quien había asistido a dicha puesta en escena, remite a esta comedia en su obra *Promontorium Malaе Spei Impiis Periculose navigantibus Propositum* de 1643. El texto de Zehentner está recopilado en Macchia (1991: 177-189).

⁷⁵ En palabras de Menéndez Pidal, «en España existe muy arraigada la tradición del convite al difunto. No sólo hay cuentos portugueses, sino también gallegos y castellanos, y no sólo hay cuentos, como en los demás países, sino romances» (Menéndez Pidal 1920: 111).

⁷⁶ Cf. también Bolte (1899: 374-398).

⁷⁷ De hecho, Farinelli (246) en la segunda edición de su obra, admite la escasa consistencia de su teoría sobre el origen italiano de Don Juan, aceptando en parte las críticas que sus contemporáneos le hicieron. Con respecto a la leyenda del Convidado de piedra, en cambio, el estudioso (264-265) nunca rechaza la teoría según la cual las fuentes deben remontarse a los cuentos y las tradiciones orales del norte de Europa.

of *Don Juan* (1959), las investigaciones acerca de la procedencia de la obra han recorrido tres caminos diferentes: primero, la tesis de la tradición histórica; luego, la teoría del *Ateísta fulminado* y, por último, la hipótesis más valorada recientemente, según la cual el drama muestra el resultado de la combinación de dos fuentes diferentes, una perteneciente al folclore español y otra derivada de los romances. La primera de estas teorías, llamada histórica o de materia sevillana, propuesta por el hispanista francés Louis Viardot en 1835, sentaba las bases del drama en algunos acontecimientos que supuestamente se produjeron en esta ciudad y se recopilaron con posterioridad en las Crónicas, sin referirse a ninguna de ella en concreto. Según Viardot, los hechos descritos remitían al asesinato del Comendador de Ulloa por parte de un joven llamado Don Juan Tenorio, miembro de una de las familias sevillanas más distinguidas, tras haber seducido a la hija de este. Para castigarle, los monjes del monasterio donde el Comendador estaba enterrado llamaron a Don Juan y lo mataron, propagando luego la leyenda según la cual Don Juan había insultado a la estatua funeraria del Comendador y este lo había arrastrado al infierno. En un principio, esta hipótesis pseudo-histórica se tomó en serio, debido al hecho de que en el *Burlador* aparecieran nombres como Juan y Pedro Tenorio, de Ulloa y de la Mota, procedentes, sin duda, de familias que realmente existieron en España. De todas formas, esta teoría fue desmentida ya por Menéndez Pelayo, en el capítulo dedicado a Tirso de Molina en su libro *Estudios de crítica literaria. Segunda serie* de 1895, así como por Farinelli (1896), Bévotte (1906) y Menéndez Pidal (1906) en sus obras citadas anteriormente, puesto que en todas estas investigaciones se demuestra que no se ha hallado en las Crónicas sevillanas ningún tipo de referencia a estos acontecimientos.

La segunda de estas teorías consideraba el auto sacramental titulado *El ateísta fulminado*, presumiblemente representado en España por los siglos XVI y XVII, como el precursor del *Burlador*. La referencia aparece por primera vez en una cita que Coleridge hace en sus notas a Lord Byron (Becerra 1997: 62) y, luego, Thomas Shadwell la menciona en la «Preface» a su *The Libertine* (1676) explicando que esta pieza de teatro religioso había sido representada ya hace muchos años en las iglesias italianas:

And I have been told by a worthy Gentleman, that many years ago, when first a play, was made upon the Story in Italy, he has seen it acted there by the name of *Atheisto Fulminato* in churches on Sundays as a part of devotion, and some, not of the least judgment and piety here, have thought it rather an useful moral, than an encouragement to vice (Shadwell 2005: 5)⁷⁸.

Esta tesis pareció ser confirmada por Francesco de Simone Brouwer (1894; 1901) cuando descubre que un *Ateísta Fulminato* de autor y fecha desconocidos forma parte de la colección manuscrita 4186 de la Biblioteca Casanatense de Roma titulada *Ciro Monarca: Dell'opere regie*⁷⁹. Sin embargo, también esta teoría fue desmentida, primero por Weinstein (1959) y luego por Macchia (1991: 191-211)⁸⁰, puesto que ambos demostraron que este texto, procedente de los escenarios italianos, debe ser fechado a mediados del siglo XVII, y, como ocurre con el Leoncio del *Larva Mundi*, también el conde Aurelio del *Ateísta* tiene rasgos ateos que no corresponden al héroe del *Burlador*.

Debido a la falta de autenticidad de las dos tesis precedentes, la crítica ha tenido que buscar las fuentes del *Burlador* por otros senderos. Es el caso de la tercera vía que combina, por un lado, la tradición folclórica del occidente medieval del hombre muerto que, tras el convite por parte de un joven disoluto, aparece para castigarle⁸¹, y, por otro, los romances populares de las provincias de Segovia, León y Burgos, descubiertos a finales del siglo XIX principalmente por

⁷⁸ Citamos por la edición de Deborah Payne Fisk (2005: 1-84).

⁷⁹ La obra cuenta las aventuras del conde Aurelio, quien, tras raptar a Leonor del convento donde vivía, es perseguido por los hermanos de la joven, aunque el hombre, disfrazado de ermitaño, consigue escapar. Posteriormente, insulta a las estatuas de los padres de Leonor, quienes lo matan y lo arrastran al infierno.

⁸⁰ El *Don Giovanni* de Macchia fue publicado por primera vez en 1966, pero como no disponemos de este texto, citamos por la segunda edición (Macchia 1991).

⁸¹ En torno a las fuentes folclóricas medievales de ámbito italiano, cf. Pavesio (2002: 7-26) y Niola (2019: 36-43). Si Pavesio alude solo a una serie de bailes y cuentos populares de origen toscano cuyo protagonista, a menudo llamado Leoncio o Giovanni, se veía castigado por un muerto, Niola remite también a la *Leggenda del capitano*, una leyenda enraizada en la tradición oral napolitana, donde el crítico cree reconocer los temas claves del mito de Don Juan y del convidado de piedra, tales como la seducción, la burla, la impiedad, el desafío al muerto y la venganza final.

Marcelino Menéndez Pelayo y Ramón Menéndez Pidal. En ellos, versiones diferentes del romance tradicional conocido como *El galán y la calavera*, del que existen numerosas versiones, se hallan semejanzas importantes con los hechos descritos en el *Burlador* que no aparecían en las fuentes hasta entonces estudiadas, como la doble invitación y la estatua barbada del Comendador⁸². Sin embargo, aclara Weinstein (1959: 11), estos descubrimientos no significan que se hayan encontrado las fuentes auténticas del drama de Tirso, sino que solo representan una posible y más creíble evidencia de su origen. En efecto, esta teoría resulta aún problemática, debido a cuatro razones principales: a) Ninguno de estos romances tiene fecha definida; b) No hay pruebas de que Tirso conociera estos romances; c) El joven caballero que invita al hombre muerto tiene solo un vago parecido con Don Juan; d) Pudiera existir, como admite Menéndez Pidal, una leyenda sevillana con este tema, que no haya sido descubierta todavía o que se haya perdido y que sería la fuente directa conocida por Tirso durante su estancia en Sevilla.

Finalmente, apunta Weinstein, la controversia acerca del origen del *Burlador* puede remitir, además, al vasto panorama representado por el teatro español contemporáneo al de Tirso, pues la comedia del Siglo de Oro podría haberle proporcionado mucho material para la creación de su drama⁸³. Sin embargo, lo que resulta evidente es que, cualquiera que sean las fuentes que han originado el *Burlador*, este sin duda representa «la obra primigenia, creadora de un Don Juan

⁸² Una primera versión inédita del romance *El galán y la calavera* fue descubierta por Menéndez Pidal en Cureña, en la provincia de León, y contiene la doble invitación. Una segunda, en cambio, fue descubierta por Ramón Menéndez Pidal en Riaza, en la provincia de Segovia, en el que el disoluto no se enfrenta, como ocurre en la tradición, a la calavera, sino a una estatua de piedra barbada. Cf. Menéndez Pidal (1920: 101-136) y Menéndez Pelayo (1895: 158; 1941: 47-81). Víctor Said Armesto en su estudio sobre Don Juan (1908), publica tres versiones de este romance. Una transposición completa hasta la fecha de estos textos se encuentra en Baquero (1966: 3-13).

⁸³ Weinstein vislumbra algunos ejemplos de estas similitudes en el *Infamador* de Juan de la Cueva (1581) y, sobre todo en el de algunas comedias de Lope, precisamente en la *Fianza satisfecha* (1612-15) y *Dineros son calidad* (1623). En ellas, la caracterización del héroe recuerda a la figura del Don Juan perfilada en el *Burlador*, con respecto al ímpetu pasional que siente hacia las mujeres y el espíritu transgresor de las normas comunes.

legendario que a tantos autores de tan diversos lugares ha inspirado» (Becerra 1997: 66).

1.2. *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (1630): problemas de autoría y datación del drama fundacional

Las otras dos cuestiones que, al acercarse al estudio del drama fundacional dedicado al mito de Don Juan, han preocupado a la crítica son la autoría de la obra y su datación. Tampoco estas dos cuestiones estrechamente vinculadas puede decirse que se hayan resuelto. De hecho, hoy siguen enfrentándose la atribución tradicional al fraile mercedario, defendida por Blanca de los Ríos (1898; 1916; 1952), Georges Gendarme De Bévotte (1906), Emilio Cotarelo y Mori (1907); Víctor Said Armesto (1907); Américo Castro (1910; 1922; 1932)⁸⁴, Joaquín Casaldueiro (1938; 1978), Xavier A. Fernández (1973; 1982; 1988), Maurice Molho (1993); Francisco Márquez Villanueva (1996), Daniel-Henri Pageaux (1999), Laura Dolfi (2000) y William F. Hunter (2010); y la tesis revisionista, encabezada por Gerald E. Wade (1968), y, sobre todo, por Alfredo Rodríguez López-Vázquez (1987; 1990; 1999a; 2008; 2014), quienes, en cambio, la consideran obra de Andrés de Claramonte⁸⁵.

⁸⁴ La edición crítica de Américo Castro sobre *El burlador de Sevilla* se publica por primera vez en 1910 en la editorial La Lectura de Madrid. En 1922 la obra, enriquecida de un estudio general sobre el teatro, aparece en la colección de Clásicos Castellanos de Espasa-Calpe. El texto se vuelve a publicar en la misma editorial en 1932 –a cuya edición remitimos (Castro 1932)– privado del estudio sobre el teatro y con el prólogo corregido y ampliado.

⁸⁵ La teoría propuesta por Rodríguez López-Vázquez ha sido muy criticada. Daniel Altamiranda (1991: 183) le reprocha el hecho de que su hipótesis no tiene más justificación que el gusto personal. Por su parte, Francisco Márquez Villanueva mantiene una posición radicalmente contraria a la de Rodríguez López-Vázquez al dar por cierta la autoría de Tirso, pues advierte que la candidatura de Claramonte «dista hasta el momento de sumar los puntos necesarios para sustraer la comedia al canon tirsiano. La coherencia de lengua y discursos con el resto de la obra de Fray Gabriel Téllez se impone por todas partes y no hay posibilidad sensata de achacar otra paternidad a un hijo de rasgos tan acusados. Por lo demás late allí un creador de talla universal, y no un ingenio de segunda o tercera fila» (Márquez Villanueva 1996: 21).

Sin embargo, el primero que se demuestra escéptico con respecto a la atribución a Tirso es, una vez más, Farinelli. En efecto, basando sus investigaciones en la *editio princeps* de *El Burlador de Sevilla* que, como es sabido, aparece atribuido a Tirso en la colección titulada *Doze comedias nuevas de Lope de Vega y Carpio y otros autores. Segunda parte*⁸⁶, no solo duda de la paternidad de la comedia, atribuyéndola, en cambio, a Lope, sino que adelanta la fecha de impresión de la obra a 1620. Los argumentos que aduce son los siguientes:

- 1) El hecho de que en la edición de 1630 el texto aparezca bajo el nombre de Tirso de Molina no prueba que él sea su autor;
- 2) Se sorprende de que Tirso no haya mencionado nunca la obra como suya;
- 3) No aparece en este drama ninguno de los rasgos específicos del estilo del fraile mercedario y, además, el papel de las mujeres, que protagonizan la mayoría de las obras de Tirso, en el *Burlador* es insignificante⁸⁷;

⁸⁶ En la portada se lee lo siguiente: *Doze comedias nuevas de Lope de Vega y Carpio y otros autores. Segunda parte. Impresso con licencia; en Barcelona por Gerónimo Margarit, año de 1630. Va la séptima en el tomo con el título: El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra. Comedia famosa del Maestro Tirso de Molina. Representóla Roque de Figueroa*. Como recuerda Hunter (2010: XI) en el prólogo a su edición del *Burlador*, de este tomo colectivo, único ejemplar existente, solo se conservan algunos folios que corresponden, además de a la obra de Tirso (folios 61-82), a otras dos comedias, a saber: *Deste agua no beberé* (folios 41-60), atribuida a Andrés de Claramonte y *Marina la porquera* (folios 1-20), de Andrés Martín Carmona. El texto de las *Doze comedias* se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura R/23136 (Becerra 2008: 27).

⁸⁷ Por esta razón, Farinelli (1946: 309-370) atribuye la paternidad del *Burlador* a Lope. Además, sostiene que Menéndez Pelayo es de la misma opinión, ya que en la edición de las *Obras* de Lope de Vega del estudioso español se lee: «¿En que se funda la atribución de *El Burlador de Sevilla* a Tirso (de cuyo estilo bien puede decirse que apenas tiene un solo rasgo)? [...] Si el *Burlador* hubiera llegado a nosotros anónimo, todo el mundo, sin vacilar, hubiera dicho que era una comedia de Lope, de las escritas más de prisa» (citado en Farinelli 1946: 311). Cf., además, Rodríguez López-Vázquez 1982; 1983: 87-108; 2014: 9-117.

- 4) Asegura de que no hay ninguna relación de veracidad entre los nombres de los personajes y las personalidades reales de la época, sino que el autor habría recurrido a ellos para dotar el texto de verosimilitud⁸⁸.

Además, el descubrimiento en 1878 por parte del marqués de Fuensanta del Valle de otra comedia, muy similar al *Burlador*, titulada *Tan largo me lo fiáis*, atribuida a Pedro Calderón de la Barca (Fernández 1967) o a Claramonte (Wade-Mayberry 1962; Wade 1968; Rodríguez López-Vázquez 1987; 1990; 1999; 2008; 2014) aumenta las dudas a este respecto. El hecho de presentarse el texto sin fecha ni lugar de imprenta, ha dado lugar a un debate entre los investigadores acerca de si el *Burlador* es anterior o posterior al *Tan largo* y si ambos textos pertenecen al mismo autor o no. Por lo que concierne a este problema, pues, la crítica ofrece opiniones muy diferentes que, por comodidad, podrían ser clasificadas en tres agrupaciones:

- 1) Algunos críticos consideran el *Tan largo* anterior al *Burlador*, como es el caso de Blanca de los Ríos (1924), María Rosa Lida de Malkiel (1962), Gerald E. Wade (1968), Don William Cruickshank (1981; 1989) y, en la actualidad, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (1990; 2008; 2014) y William F. Hunter (2010);
- 2) Otros, en cambio, defienden la teoría contraria, es decir, la prioridad del *Burlador* frente al *Tan largo*, como Joaquín Casaldueiro (1938; 1978), Pierre Guenoun (1962), Xavier A. Fernández (1967; 1973; 1988)⁸⁹ y Daniel-Henri Pageaux (1999);

⁸⁸ En opinión de Farinelli, «Tirso [...] si giovò di una leggenda che ha una base storica indiscutibile. In primo luogo, [...] è dubbio che Tirso e non altri sia il vero autore del *Burlador*. Quanto ai nomi, io sono d'avviso che chi per primo diede veste drammatica alla leggenda, per dare sembianza di verità al favoloso e tradizionale, scegliesse per il protagonista e per altri, invece di nomi fittizi, nomi di persone storiche che, con tutta comodità, poteva trarre dalle antiche cronache» (Farinelli 1946: 28).

⁸⁹ Como es sabido, Xavier A. Fernández ha reproducido en facsímil tanto el *Burlador* como el *Tan largo*, publicándolos por primera vez en 1988 en la revista *Estudios* bajo el título *Las dos versiones dramáticas primitivas de Don Juan: El burlador de Sevilla y convidado de piedra, y Tan*

- 3) Por último, destaca la teoría propuesta por Albert E. Sloman (1965), según la cual existió una primera versión anterior a ambas, de la que tanto el *Tan largo* como el *Burlador* serían variantes.

De todas formas, hay que precisar que la cuestión de la prioridad textual no es necesariamente la misma que la prioridad cronológica de las existentes versiones impresas, puesto que estas presentan a su vez problemas de datación. En efecto, a principios de los años ochenta del siglo XX, Cruickshank (1981: 443-467) descubrió que *Doze comedias nuevas de Lope de Vega y Carpio y otros autores* en realidad no fue publicado en Barcelona en 1630, sino que es muy probable que la impresión fuera realizada en Sevilla por Manuel de Sande entre 1627 y 1629 y que el tomo fuese reunido solo posteriormente en 1630 por el editor sevillano Simón Faxardo. Además, el filólogo irlandés, en el estudio titulado «Some Notes on the printing of Plays in Seventeenth-Century Seville» (Cruickshank 1989: 249-251) ha demostrado que el *Tan largo me lo fiáis* fue publicado por el impresor sevillano Francisco de Lyra en el año 1635 aproximadamente. Por su parte, en el artículo titulado «Aporte documental al debate acerca de la prioridad de *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*: el cartapacio de Jerónimo Sánchez» (2005), García Gómez justifica la prioridad del *Tan largo*, revelando que esta comedia, considerada como la primera puesta en escena conocida hasta la fecha del *Burlador de Sevilla*, ya se había representado el 4 de agosto de 1617 en Córdoba a cargo de la compañía de Jerónimo Sánchez⁹⁰.

En conclusión, la crítica opina que la aparición de ambas obras debería adelantarse por lo menos diez años, es decir, a alrededor de los años veinte del siglo XVII. Además, todos concuerdan en considerar *El burlador de Sevilla* y

largo me lo fiáis. Reproducción en facsímil de las ediciones 'princeps'. Sobre la historia de estos textos, las ediciones y sus relaciones entre sí, véase también el estudio titulado «En torno al texto de *El burlador de Sevilla* y *convidado de piedra*» del mismo autor anteriormente publicado en la revista *Segismundo* entre 1969-1971 y, finalmente, aparecido en Fernández 1973.

⁹⁰ En opinión de Rodríguez López-Vázquez, el descubrimiento de García Gómez resuelve definitivamente la cuestión, puesto que «aclara la prioridad textual del *Tan largo* frente al *Burlador* [...] y hace innecesario el recurso habitual a un hipotético texto perdido anterior a 1619» (Rodríguez López-Vázquez: 11).

Convidado de piedra como el producto de un diálogo intertextual que el autor del drama pudo establecer con los mundos literarios más cercanos a él, compaginando el personaje del seductor impenitente proporcionado por el teatro clásico español –Lope, Calderón y Tirso *in primis*– con el hombre muerto que vuelve desde el más allá para castigarle, cuya tradición se remonta a los cuentos y leyendas medievales. Finalmente, y apropiándonos de las palabras de Francisco Rico, podemos afirmar que dentro de «esa selva oscurísima, un par de puntos, no obstante, sí brillan con luz meridiana» (Rico 2010: VII). En primer lugar, hoy en día la crítica concuerda en que tanto el texto atribuido a Tirso como el de Calderón son variantes de una misma obra, aunque esto sigue sin aclarar definitivamente la cuestión acerca de la prioridad, la autoría y la datación del *Burlador*. Y, en segundo lugar, es indudable la superioridad del *Burlador* respecto al *Tan largo me lo fiáis*, puesto que, si el primero consagra la figura de Don Juan Tenorio al panteón inmortal de los mitos literarios modernos, el segundo queda relegado al discreto apartado de un apéndice.

2. DIFUSIÓN Y METAMORFOSIS DEL TEMA DE DON JUAN HASTA EL SIGLO XVIII

A lo largo de los siguientes capítulos nos dedicaremos a comentar cómo, a partir del *Burlador de Sevilla*, la historia de don Juan se ha convertido en un mito literario al ser reproducida en innumerables versiones, saliendo al mismo tiempo de los límites del género teatral como de los confines de la península ibérica.

Apoyándonos en los estudios citados anteriormente, que en conjunto proporcionan gran cantidad de datos, en este segundo capítulo centraremos nuestra atención en la evolución del mito en los años siguientes a 1630 hasta finales del siglo XVIII. Para ello, tendremos que mirar más allá de los confines españoles, puesto que, a diferencia de lo que se podría pensar, en las décadas inmediatamente posteriores a la aparición del *Burlador*, el personaje de Don Juan no goza en España del éxito que, en cambio, alcanza en el extranjero.

2.1. Italia: la *Comedia del arte* y la imitación cómica

Las primeras reescrituras de la historia de Don Juan contemporáneas al *Burlador* son italianas y esto se debe principalmente a dos razones: una histórica y otra cultural. La primera tiene que ver con la dominación por parte de España de buena parte de los territorios italianos en aquella época⁹¹. La segunda, consecuencia de la primera, refleja la influencia que ejerció la literatura española en el ambiente cultural italiano, sobre todo en relación con la escena teatral⁹².

⁹¹ A la muerte del emperador Carlos V –Carlos I en España–, su hijo Felipe II hereda Cerdeña, Sicilia, el reino de Nápoles, el Ducado de Milán y algunos territorios de la Toscana. Con respecto a las relaciones entre Italia y España entre los siglos XV y XVIII, cf. Martínez Millán-Rivero Rodríguez (2010).

⁹² Tal como recuerda Said Armesto (1908: 76-77), ya Luigi Riccoboni, comediante y crítico teatral de origen italiano y naturalizado francés bajo la corte de Luis XV, estaba convencido de la supremacía del drama español respecto al italiano. También Farinelli (1946: 80), que había defendido con tanta insistencia el origen italiano del *Burlador*, admite que si en el siglo XVI es el teatro italiano el que influye en el español, a partir del siglo XVII son, en cambio, las comedias

Alrededor de 1620 en el panorama teatral italiano domina aún la *Commedia dell'Arte*, que se apropia en seguida del *Burlador* y lo convierte en uno de los temas de los «canovacci» –guiones o escenarios– con más éxito de la época. Aunque se hayan conservado muy pocas versiones de estos escenarios representados en Italia –como el ya citado *Ateista fulminato* del manuscrito Casanatense; un *Convitato di pietra*, también anónimo y conservado en la misma colección (Macchia 1991: 213-230); e *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra* (1651), de Giovan Battista Andreini⁹³, sea porque se han perdido –como en el caso del *Convitato di pietra* de Onofrio Giliberto representado en Nápoles en 1652–⁹⁴, sea porque muy pocas veces han existido textos que fueran más allá de meros esquemas argumentales dejados a la improvisación de los actores –los «canovacci»–, es indudable que la aportación cómica de la *Commedia* ha desempeñado un papel fundamental en la transmisión del mito de Don Juan en otros países. La primera versión italiana que se conoce al respecto es *Il Convitato di Pietra*, atribuido a Giacinto Andrea Cicognini (¿1650?)⁹⁵. En el texto se mantienen los rasgos principales del drama de Tirso, especialmente en lo que respecta a la índole del héroe, entremezclados con caracteres procedentes de la tradición de la *Commedia*, sobre todo, en relación con el uso de las máscaras tradicionales para los personajes más humildes y la exaltación de la comicidad, otorgando al criado –ya no llamado Catalinón, sino Passarino– el papel más importante de la comedia. En efecto, en la obra permanecen la escena de seducción de doña Isabella en Nápoles, la consiguiente fuga de Don Juan y la doble seducción del héroe de una pescadora –llamada Rosalba– y a una campesina –llamada Brunetta–, esta última casada con Pantalón. También se asiste a la

españolas las que pasan al teatro italiano. Sobre las relaciones entre el teatro italiano y el español, cf. Arroniz (1969); D'Antuono (1999: 2-39); Profeti (1993; 2009a; 2009b; 2014).

⁹³ El manuscrito de *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*, firmado por el autor y fechado en Florencia, el día 17 de diciembre de 1651, se encuentra en la edición crítica y anotada de Silvia Carandini y Luciano Mariti (2003) a la cual remitimos.

⁹⁴ Cf. Said Armesto (1908: 75-76); Farinelli (1946: 76-78); Macchia (1991: 192); Raffaelli (1990: 52); Niola (2019: 43-44).

⁹⁵ La recopilación más reciente del texto de Cicognini se encuentra en Macchia (1991: 251-303). Acerca de la producción dramática de Cicognini se remite a Simini (2012).

seducción de doña Anna, prometida del Duca Ottavio, el asesinato del Comendador Oliola, padre de la joven burlada, la aparición de la Estatua, el doble convite y el castigo final.

Es evidente, entonces, que la asimilación del drama de Tirso por parte de la *Commedia*, tanto en las versiones italianas como en las francesas que comentaremos a continuación, conlleva unos cambios sustanciales tanto en la estructura como en el tratamiento del tema o, asumiendo la terminología acuñada por Genette, se actúa una transformación cuantitativa de aumento y de *transmotivación*. En efecto, tal como recordaba ya Marín (1982: 393-394), los comediantes del arte, que se inspiraban en lo popular y concedían más valor a los elementos cómicos que a los serios, exageraban también las características propias del tema, como, por ejemplo, introduciendo la lista de las mujeres burladas⁹⁶. Asimismo, se puede notar cómo en las versiones italianas se suprimían algunos personajes de la comedia de Tirso y se introducían, en cambio, otros nuevos procedentes de los tipos fijos de la *Commedia*. Las figuras de Arlequín, Pantalón y Polichinela actuaban como criados —o «zanni»— de Don Juan, o como maridos de las plebeyas engañadas. Entre los nombres femeninos figuraban los de Colombina y Pasquetta, que representaban las sirvientas de las nobles seducidas o a las villanas burladas por el joven galán. Asimismo, gracias a Domenico Biancolelli, primer actor de la *Comédie italienne* en la corte de Luis XIV, conocido, además, como el mejor Arlequín de aquel tiempo y autor de dos escenarios titulados *Le festin de Pierre* y la *Suite du Festin de Pierre* (¿1650-1660?)⁹⁷, sabemos que en estos textos el verdadero protagonista no era Don Juan, sino el gracioso. Además, en opinión de Macchia (1991: 17-22), el interés

⁹⁶ El catálogo, que como veremos en el apartado siguiente será fundamental en las versiones francesas e inglesas del mito, aparecerá en España por primera vez solo en el drama de Antonio de Zamora (¿1713?).

⁹⁷ Macchia (1991: 231-303) recuerda que los escenarios originales de Biancolelli, *Le festin de Pierre* y la *Suite du Festin de Pierre*, cuya datación no es cierta, aunque es anterior a 1665, se conservaban en un *manuscript italien* que se ha perdido. Por fortuna, estos dos textos fueron transcritos por Thomas-Simon Gueullette antes de la desaparición del manuscrito italiano, por lo cual, tanto Gendarme de Bévoite, en su obra *Le Festin de Pierre avant Molière* (1907), como, más recientemente, el mismo Macchia los han vuelto a publicar.

demostrado por los actores de la comedia del arte con respecto al *Burlador* residía en el carácter popular de la obra, representado tanto por su protagonista como por la introducción del elemento sobrenatural. En efecto, si el héroe suscitaba la admiración del público, puesto que representaba lo común y socialmente prohibido en su anhelo de goce perpetuo y espíritu de rebelión, los efectos escénicos que anunciaban la aparición de la estatua de piedra en la escena, en cambio, provocaban puro asombro.

La crítica (Lunari 1980: 28; Garboli 2005: 99; Niola 2019: 44) afirma que el valor de la *Commedia* reside, por lo menos en los textos más elaborados como el de Cicognini, en la capacidad de haber sacado el lado más lúdico de la comedia de Tirso, manteniendo los caracteres constantes de una historia que va asumiendo el estatuto de mito literario. No obstante, es igualmente cierto que su adaptación al gusto de la época favoreció un empobrecimiento del estilo, puesto que, tal como afirmaba ya Farinelli,

l'elemento comico, burlesco, prevale. Al grandioso si è sostituito il ridicolo. L'idea religiosa è sparita; l'azione è ridotta, semplificata in gran parte. Arlecchino è personaggio più importante di Don Giovanni [...] il fantastico e il meraviglioso danno nel banale e nel triviale (Farinelli 1946: 80).

La supremacía del elemento cómico y la progresiva simplificación de la acción serán los elementos en los que se asientan también las versiones francesas e inglesas del tema, que llevarán a la concepción de un Don Juan degradado y ateo y a la desaparición del elemento sobrenatural.

2.2. Francia: *Dom Juan ou le festin de pierre* (1665), de Molière, y la tendencia libertina

Los comediantes italianos de la *Commedia dell'Arte* llegan a Francia a principios del siglo XVII invitados a la corte de Carlos IV por María de Medici, su segunda esposa, y traen con ellos su legado artístico particular. Gracias a Giacinto Andrea Cicognini (Florencia, 1606 - ¿Venecia?, 1650), Giovan Battista Andreini (Florencia, 1576 o 1579 – Reggio nell'Emilia, 7 de junio de 1654),

Domenico Biancolelli (Bologna, 1636 - París, 1688) y Luigi Riccoboni (Módena, 1 de abril de 1676 - París, 6 de diciembre de 1753)⁹⁸ el tema de Don Juan se introduce en la escena francesa. La historia del Burlador de Sevilla y de la Estatua vengadora fascina en seguida tanto al público como a los dramaturgos más en boga de la época, dando lugar a una frenética producción teatral. Entre la multitud de Don Juanes y Convidados de piedra que se representaron y publicaron en Francia entre 1658 y 1680, por lo menos cinco comedias gozaron de un éxito extraordinario: *Le Festin de Pierre ou le Fils Criminel* (1658), tragicomedia de Dorimond; *Le Festin de Pierre ou le Fils Criminel, tragicomédie, traduit de l'italien en François* (1659), de Villiers; *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665), de Molière; *Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée Foudroyé* (1669), de Rosimond; *Le Festin de Pierre* (1677), de Thomas Corneille.

Es indudable que las obras de Dorimond y Villiers, primeros testimonios de la presencia de Don Juan en Francia, están estrechamente relacionadas entre sí, pues, además de llevar el mismo título y ser estrenadas y luego publicadas a unos pocos meses la una de la otra⁹⁹, presentan una serie de rasgos similares en relación tanto con la estructura, los nombres y las acciones de los personajes, como con los temas propuestos. Estas similitudes han favorecido la idea de que los dos autores se habrían basado en un mismo modelo¹⁰⁰, cuya procedencia es una cuestión que

⁹⁸ Sobre la vida y la producción literaria de Cicognini, cf. Simini (1996: 95-116; 2012); Dolfi (1996: 135-155); Cancedda-Castelli (2001). Acerca de Andreini, cf. Carandini-Mariti (2003). Sobre Biancolelli, véase Gambelli (1993) y Monaldini (1996: 83-161). Acerca de Riccoboni, cf. Cappelletti (1986).

⁹⁹ La tragicomedia de Dorimond fue estrenada en 1658 e impresa dos veces: la primera en el año 1659 por la imprenta lionesa de Antoine Offray, llevando como subtítulo *le Fils Criminel*, y la segunda en 1665 en París por Étienne Loyson con el subtítulo *l'Athée Foudroyé* (Guellouz 1999: 335-337). La de Villiers se puso en escena en 1659 y fue publicada en 1660 en París por Charles de Sercy, luego en Ámsterdam por los Elzévier y, finalmente, otra vez en París por Jean Ribou (Guellouz 1999: 995). Los textos de estas comedias están recopilados en Gendarme de Bévoite (1907) –a cuya edición remiten las citas del texto– y Balmas (1977).

¹⁰⁰ Esta hipótesis parece confirmada ya por Villiers en la «Epístola a Corneille» que precede a su *Festin* cuando, refiriéndose a los italianos, dice: «Les Italiens à Paris, qui en ont fait tant de bruit, n'en ont jamais fait voir qu'un imparfait Original, que nostre Copie surpasse infiniment» (citado en Bévoite 1907: 154).

todavía la crítica no ha sabido aclarar. Weinstein (1959: 25), por ejemplo, lo identifica en el *Convitato di pietra* perdido de Onofrio Giliberto. De opinión parecida es Gendarme de Bévotte (1907: VI), aunque no parece tan firme como Weinstein, puesto que admite la posibilidad de que estos autores hayan tomado como punto de partida diferentes escenarios, entre los cuales no solo se hallaba el de Giliberto –actualmente la versión de Villiers se supone ser la traducción en verso de este texto (Guellouz 1999: 995)–, sino también el de Cicognini, del cual Dorimond toma prestada la estructura general de su obra (Guellouz 1999: 336). De opinión diferente es Macchia, quien consideraba el ya citado *Ateista Fulminato* descubierto por Francesco de Simone Brouwer como hipotexto de las primeras imitaciones francesas, en relación, por un lado, con la versión impresa de 1665 del *Festin* de Dorimond, que llevaba como subtítulo *l’Athée Foudroyé* –fulminado en español– y, por otro, con la caracterización de ateo del héroe. Sabemos, además, que según el estudioso italiano este segundo elemento procede del personaje de Leoncio del ya nombrado *Larva Mundi* de los jesuitas de Ingolstadt, que desaparece en Tirso y culmina en Molière. Quienes comparten esta teoría (Niola 2019: 44) añaden otra razón a las que acabamos de mencionar, es decir, la introducción del personaje del ermitaño que no está en la versión de Cicognini, pero sí en la del *Ateista Fulminato* anónimo, en *Larva Mundi*, en los *Festin* de Dorimond y Villiers y, como veremos, también en la de Molière.

Estas primeras versiones del mito de Don Juan en Francia mantienen ciertos rasgos introducidos por los comediantes italianos, sobre todo respecto a la inclusión de los tipos fijos entre los personajes de la obra, así como la exageración de determinadas características del tema y el desarrollo del ateísmo del héroe. Al mismo tiempo, devuelven al personaje de Don Juan el papel de protagonista, restableciendo el equilibrio originario de la relación entre amo y criado. Sin embargo, la caracterización de Don Juan con rasgos ateos se distancia enormemente del mito fundacional. Relegando a un papel secundario la intervención del más allá, recurriendo a ella solo para divertir y sorprender al espectador, Don Juan se convierte en un personaje dominado por el instinto y el egoísmo. Desprovisto de valores morales como el honor, la piedad, la caridad y la compasión, el héroe se convierte en un individuo cruel que antepone su propio yo

ante la sociedad y la religión. Y es aquí, en la degradación de Don Juan y la pérdida de toda significación religiosa, donde se basan las reescrituras posteriores, a excepción, sin duda, del *Dom Juan ou le Festin de Pierre* de Molière.

La creación de Molière, dividida en cinco actos en prosa, se considera una obra maestra dentro de las numerosas reescrituras del mito de Don Juan que, en palabras de Farinelli, «s'estende ben più che ai particolari, la finezza somma con la quale sono scolpiti i caratteri, l'analisi profonda delle passioni e dei vizi, l'economia sapiente del dramma fanno del Don Giovanni di Molière un'opera unica e originale» (Farinelli 1946: 95). Según lo afirmado por Michel Bideaux (1999: 635-650), la acogida por parte de sus contemporáneos, al contrario, no fue tan entusiasta. El estreno tuvo lugar el 15 de febrero de 1665 en París y suscitó mucho interés por parte del público, aunque no fuera un gran éxito. Al día siguiente, debido al carácter claramente crítico de la obra, pues en ella se denuncia la hipocresía de la sociedad de la época, y no obstante la protección de Luis XIV, Molière fue obligado a eliminar la escena del pobre y esperar el fin de las fiestas de Pascua para volver a representar su drama que, además, se publicó censurado solo en 1682, nueve años después de la muerte del autor. El texto que hoy en día se considera más fiel al original se publicó en 1683 en Ámsterdam. Es sabido, además, que Corneille se aprovechó de la situación para poner en escena su *Festin de Pierre* (12 de febrero de 1677)¹⁰¹, una adaptación edulcorada y desnaturalizada en verso del texto de Molière, que ensombreció la obra de su ilustre colega hasta 1947, cuando Louis Jouvet volvió a representarla en los teatros parisinos, consiguiendo, finalmente, el éxito merecido y contribuyendo a la modernización del mito.

Se desconocen las fuentes utilizadas por el dramaturgo francés para la creación de su drama. Según el propio Molière (1999: 270)¹⁰² afirma en la edición de Ámsterdam de su comedia, parece que ignoraba la existencia del *Burlador*,

¹⁰¹ El texto de Corneille se publica solo un año más tarde que el de Molière. Cf. Bideaux (1999: 635-650).

¹⁰² Remitimos a la edición de Droz (Molière 1999) del *Dom Juan* de Molière publicada en Ámsterdam en 1683.

aunque es evidente que conocía perfectamente las tragicomedias de Dorimond y Villiers y las representaciones de la *Commedia dell'Arte*, pues había compartido con los italianos el escenario del *Petit Bourbon* antes de ocupar el *Palais Royal* en 1661 y fundar la *Haute Comédie Française*. Según Gendarme de Bévotte y Marino Niola (2019: 45), el *Convitato* de Giliberto constituiría la primera fuente del *Don Juan* de Molière.

Como hemos señalado anteriormente, en su versión del mito, Molière logra salvar de la degeneración el tema que se iba convirtiendo en una caricatura grotesca de sí mismo, subrayando el carácter humano de los personajes, en particular el de Don Juan y el de doña Elvira, y en parte también el de Sganarelle, dotándolos de un aspecto psicológico nunca antes percibido. Además, adapta la conducta de estas figuras para denunciar la corrupción social de la época.

El personaje de Don Juan, lejos de encarnar el prototipo del libertino degenerado que describirán algunos años más tarde Rosimond (1669) y Shadwell (1676), está caracterizado por aquellas ideas libertinas que se estaban difundiendo en Francia en la misma época y que influyeron en Molière. En efecto, el héroe se adscribe totalmente a los ideales de los poetas libertinos franceses del siglo XVII (Balmas 1977; Charles-Daubert 1998), con respecto al «consentement ardent et actif au plaisir. N'attendant aucune récompense dans l'au-delà, ils ne sauraient se soumettre aux renoncements plus ou moins sévères exigés par les diverses versions du christianisme de leur temps» (Bideaux 1999: 465). Por tanto, la búsqueda del placer se convierte en la virtud principal del héroe, que tiende hacia el epicureísmo expuesto por el poeta Jean-François Sarrasin en su *Discours de morale sur Épicure* (1658):

Il ne s'agit plus de défendre la volupté, ni de la considérer comme le souverain bien de la vie. Il faut l'élever sur le trône de la vertu qui lui dispute ce titre, et, quoique nous n'en chassions pas cette vertu de laquelle nous faisons, profession, il faut néanmoins la contraindre d'y céder la première place à la volupté (citado en Bideaux 1999: 645-646).

Para Don Juan esta virtud es sinónimo de una seducción ya no «tutta fuoco ed energia» (Farinelli 1946: 95), sino cínica, premeditada, acumulativa. En efecto, en

el drama se asiste solo a una escena de seducción directa, donde el protagonista se burla de Charlotte (II, 2)¹⁰³; todas las demás son mencionadas por Sganarelle, su criado: «c'est un épouseur à toutes mains. Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui ; et si je disais le nom de toutes celles qu'il a épousées en divers lieux, ce serait un chapitre à durer jusqu'au soir» (I, 1). Otro tema característico del libertinaje del siglo XVII es la exaltación de la juventud, junto con el cinismo, de la cual es consecuencia la hostilidad hacia la vejez. En su afán de vivir el momento, Don Juan se enfrenta a todo lo que representa la autoridad, la moral y el honor: rechaza las amonestaciones de su padre don Luis¹⁰⁴, de Elvira, su esposa, de Sganarelle y, por fin, de la Estatua del Comendador. No tiene miedo a ofender a sus antepasados, ni a oponerse a la moral aristocrática, ni a desafiar la ley divina: «Non, non, rien n'est capable de m'imprimer de la terreur» (V, 5). Además, el personaje de Don Juan en Molière oscila entre el ateísmo y el escepticismo. A las preguntas que le hacen con respecto a la existencia de Dios, el mítico seductor se demuestra siempre evasivo¹⁰⁵ y cuando el criado lo presiona, su respuesta es directa y cínica: «je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit» (III, 1). Ni siquiera la visión de la Estatua le parece una prueba suficiente para creer en Dios: «Il y a quelque chose là-dedans que je ne comprends pas; mais quoi que ce puisse être, cela n'est pas capable ni de convaincre mon esprit, ni d'ébranler mon âme» (V, 2). Coincidimos con Becerra (1997: 120) en considerar la actitud libertina y atea del protagonista como un elemento que en cierta medida despoja al Comendador de la función que representaba en el texto fundacional. Asimismo, estamos de acuerdo con Rousset (1978: 5-6) cuando dice que desplazar la atención desde el elemento sobrenatural al héroe y –como veremos a

¹⁰³ Las citas del texto remiten a la edición más reciente de la editorial Flammarion (Molière 2013) y llevan solo el número del acto y de la escena correspondientes

¹⁰⁴ A diferencia de las obras anteriores, en este drama el rey no aparece. En su lugar, es el padre de Don Juan quien simboliza los valores de la sociedad aristocrática que el protagonista transgrede.

¹⁰⁵ Sganarelle: je veux savoir en peu vos pensées à fond. Est-il possible que vous ne croyez point de tout au Ciel? / Dom Juan: Laissons cela / Sganarelle: C'est à dire que non. Et à l'Enfer? / Dom Juan: Eh! / Sganarelle: Tout de même. Et au Diable, s'il vous plait? / Dom Juan: Oui, Oui / Sganarelle: Aussi peu. Ne croyez-vous point l'autre vie? / Dom Juan: Ah! Ah! Ah! (III, 1).

continuación— dotar a Elvira de la función que en origen pertenecía al Comendador, producen en la obra un desequilibrio estructural que aleja el mito de su significado primario. Sin embargo, todavía no estamos frente a aquellas versiones del mito que lo «degradan» o lo «desmitifican», es decir aquellas que a finales del siglo XVII intensifican el carácter ateo, cruel y depravado de Don Juan, ni a las románticas, que sacrifican tanto el héroe como el Comendador en favor del personaje femenino. Por estas razones, la precipitación del héroe a las llamas del infierno por parte de la Estatua del Comendador al final de la obra ha sido considerada ambigua por parte de la crítica. Quizás esto se deba a los gustos de la época, de hecho, el drama formaba parte del *théâtre à machines* que utilizaba efectos escénicos espectaculares que tanto fascinaban al público. O al hecho de que Molière no quiso modificar el final para permanecer fiel a la tradición. O bien, porque la moral social y religiosa de la época no permitiría salvar al libertino del castigo final y Molière intentó proteger su obra de las posibles críticas del público y de los censores.

Para solucionar todo esto, Molière acude al personaje de Elvira, esposa traicionada de Don Juan y verdadera representante del juicio divino, que conserva su amor y su ternura hasta el final, a pesar de los engaños de su esposo. Este personaje, creación singular de Molière que no se parece en nada a las mujeres de Tirso, sino que se anticipa a las heroínas de las versiones operísticas y románticas, tiene su antecedente en la Leonora del ya citado *Ateista Fulminato*, drama anónimo del siglo XVII. Lo que diferencia a Elvira de Leonora es el sentimiento de ternura profundo y amor puro que la une a Don Juan y que, gracias a la intervención divina, le permite perdonar a su amado e implorar su arrepentimiento. Apareciendo en la escena como una dama velada, Elvira dirige a Don Juan este monólogo famosísimo:

Ne soyez point surpris, Dom Juan, de me voire à cette heure et dans cet équipage. C'est un motif pressant qui m'oblige à cette visite [...]. Je ne viens pas ici pleine de ce courroux que j'ai tantôt fait éclater, et vous me voyez bien changée de ce que j'étois [sic] ce matin. Ce n'est plus cette Done Elvire qui faisoit [sic] des vœux contre vous, et dont l'âme irritée ne jetoit [sic] que menaces et ne respoiroit [sic] que vengeance. Le Ciel a banni de mon âme toutes ces indignes ardeurs que je sentois

[sic] pour vous [...] ; et il n'a laissé dans mon cœur pour vous qu'une flamme épurée de tout le commerce des sens, une tendresse toute sainte, un amour détaché de tout, qui n'agit point pour soi, et ne se met en peine que de votre intérêt. C'est ce parfait et pur amour qui me conduit ici pour votre bien, pour vous faire part d'un avis du Ciel, et tâcher de vous retirer du précipice où vous courez [...] Pour moi, je ne tiens plus à vous par aucun attachement du monde ; je suis revenue, grâce au Ciel, de toutes mes folles pensées [...] Mais, dans cette retraite, j'aurois [sic] une douleur extrême qu'une personne que j'ai chérie tendrement devînt un exemple funeste de la justice du Ciel; et ce me sera une joie incroyable si je puis vous porter à détourner de dessus votre tête l'épouvantable coup qui vous menace (IV, 6).

No obstante, la petición desesperada de Elvira quedará sin ser escuchada y Don Juan morirá sin arrepentirse.

Es también comúnmente reconocido que el episodio del pobre pidiendo limosna es lo que más caracteriza al héroe de Molière. Hablamos de la famosísima escena II del acto III, que el autor tuvo que eliminar tras las críticas feroces que recibió tras el estreno de la obra¹⁰⁶. Al igual de lo que ocurre con la caracterización de Elvira, también el personaje del mendigo tiene su antecedente en el ermitaño del *Ateista Fulminato*, que pide limosna al conde Aurelio y que recibe de este solo escarnios. Esta figura aparece, además, como peregrino en las tragicomedias de Dorimond y Villiers. No obstante, en Molière su función adquiere significados distintos: el hecho de que Don Juan insista en que el pobre renuncie a su fe a cambio de dinero puede ser interpretado como un acto blasfemo, al tiempo que representa la imagen emblemática de la hipocresía, la corrupción y la impunidad que caracterizan a los miembros del poder de la sociedad en la que vive y que, como demuestran estas palabras que Don Juan dirige a Sganarelle, denuncia:

¹⁰⁶ En esta escena se muestra el encuentro entre Don Juan y un pobre, llamado simbólicamente Francesco, en presencia de Sganarelle. La vida del pobre transcurre rogando a Dios y pidiendo limosna. Don Juan, después de reírse de la pobreza en que vive el hombre, le promete un Luis de oro si se atreve a blasfemar «jurer» delante de él. El pobre se niega en rotundo, prefiriendo dejarse morir de hambre que cometer un pecado. Por fin, Don Juan le da la moneda, pero no por amor a Dios, sino por el «amour à l'humanité».

Il n'y a plus de honte maintenant à cela : l'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertu. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposteur est toujours respectée; et quoiqu'on la découvre, on s'ose rien dire contre elle [...] l'hypocrisie est un vice privilégié, qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine [...] Combien crois-tu que j'en connoisse [sic] qui, par ce stratagème, ont rhabillé adroitement les désordres de leur jeunesse, qui se sont fait un bouclier du manteau de la religion, et, sous cet habit respecté, ont la permission d'être les plus méchants hommes du monde? (V, 2).

Un último aspecto fundamental de la comedia de Molière es representado por la figura de Sganarelle, que acompaña fielmente a su amo en todas sus peripecias. La relación amo-criado está presente ya desde los orígenes del mito y se repite en casi todas las reescrituras posteriores¹⁰⁷, aunque no forma parte de los elementos constantes fijados por Rousset. A partir de Tirso, el criado es cómplice y crítico a la vez de las acciones de su dueño y en la *Commedia dell'Arte*, como ya hemos señalado, se convierte en el tipo fijo del «zanni», exagerando su connotación popular y cómica. Sin embargo, en Molière el personaje de Sganarelle está más desarrollado con respecto a sus antepasados: no solo desempeña el papel de mediador con el público y los demás personajes del drama –en particular, con respecto a Don Juan y Elvira–, sino que se convierte en el confidente de estos últimos, capaz de escuchar, aconsejar y amonestar a los demás.

El valor del drama de Molière probablemente reside en el carácter ambiguo que ha suscitado las interpretaciones más diversas (Défaux 1992; Ronzeaud 1993: 3-15) que, por comodidad, podrían resumirse de la manera siguiente:

- a. Denuncia de los escándalos libertinos dentro de una reflexión cristiana sobre la culpa y el castigo;

¹⁰⁷ A excepción de *Don Giovanni Tenorio ossia il Dissoluto* (1754), de Goldoni y, como veremos, de muchos hipertextos posteriores, donde el criado figura como un personaje marginal al lado del Comendador. En el *Don Juan* (1850), de Nikolaus Lenau, esta figura incluso desaparece; en *Larva / Babel de una noche de San Juan* (1983), de Julián Ríos, la función del criado es asumida por Babelle, la heroína de la novela.

- b. Una sátira político-social por medio de una doble desmitificación, que intenta desenmascarar tanto la falsedad y la mala fe como los miedos, las supersticiones y los valores corruptos e ilusorios de aquella sociedad que el libertino denuncia y que lo persigue;
- c. Un intento de normalizar la imagen del libertino que la sociedad ha distorsionado.

No obstante, el ateísmo de Don Juan y la falta de toda significación religiosa serán los rasgos que los imitadores del drama de Molière irán intensificando hasta finales del siglo XVII. Así pues, la tragicomedia de Rosimond, *Le Nouveau festin de Pierre ou l'Athée Foudroyé*, puesta en escena en el *Theatre du Marais* en 1669 y publicada el año siguiente (Guellouz 1999: 813)¹⁰⁸, es una evidente imitación de los dramas de Dorimond, Villiers y Molière, con muy pocos añadidos originales. En la obra, el autor radicaliza el ateísmo y la hipocresía de Don Juan, descrito como hombre sin fe ni ley que ignora todo tipo de preocupaciones, tanto éticas como metafísicas. En efecto, el Don Juan de Rosimond se ha entregado totalmente a la filosofía libertina, reclamando un individualismo extremo que va más allá de la exaltación del placer personal.

2.3. Inglaterra: *The Libertine* (1676), de Thomas Shadwell, y la intensificación del libertinaje

Thomas Shadwell introdujo por primera vez el tema de Don Juan en Inglaterra estrenando el drama *The Libertine* el 12 de junio de 1675 en el *Dorset Garden Theatre*, llamado también *Duke's Theatre*¹⁰⁹. El autor probablemente conocía la producción dramática de Molière, aunque no hay pruebas de que *Don Juan ou le Festin de Pierre* haya contribuido a la creación del texto. Tampoco el

¹⁰⁸ Al igual que las comedias de Dorimond y Villiers, también el texto de Rosimond se encuentra recopilado en Bévotte (1907) y Balmas (1977).

¹⁰⁹ La obra se publicó en 1676. Sobre la obra de Shadwell, cf. Steiger (1904); Menascé (1986); Pellegrin (1987); Gardner (1995: 5-60). Las citas del texto remiten a la edición más reciente (Shadwell 2005: 1-84).

escenario italiano del *Ateista Fulminato*, mencionado por el autor en el Prólogo (Shadwell 2005: 5), parece ser la fuente directa. La obra, en cambio, tiene muchas similitudes con la tragicomedia de Rosimond, *Le Nouveau festin de Pierre ou l'Athée Foudroyé*. Sin embargo, lo que sorprende de la obra del dramaturgo inglés es la exageración extrema del carácter de Don Juan¹¹⁰, aquí llamado don John, convirtiéndolo en un asesino, un parricida, un incestuoso, un tirano y un sacrílego. Su filosofía libertina va más allá de considerar el deseo como virtud. El suyo es un afán cruel y totalmente cuantitativo¹¹¹, que tiende a violar a las mujeres y a eliminar físicamente a quienquiera que se interponga en su camino, ya sean seres terrestres o fantasmales. Muy poco queda de las cualidades tradicionales del héroe: la belleza, la elegancia y la gallardía del galán dibujado por Tirso han dejado espacio a la maldad, al cinismo y a la vulgaridad más brutal de los villanos literarios, como demuestran las últimas palabras de Don John pronunciadas un instante antes de morir:

These things I see with wonder, but no fear. Were all the Elements to be confounded [...] into the former Chaos; where seas of sulphur flaming round about me, and all Mankind roaring within those fires, I could not fear or feel the least remorse. To the last instant I would dare thy power. Here I stand firm and all thy threats contemn; thy murderer stands here, now do thy worst (V, 2).

Sin embargo, Shadwell no quiso representar al más feroz de los libertinos para divertir al público, como ocurría, en cambio, en los «canovacci» de la *Commedia* o con Molière. Su objetivo consistía en mostrar lo que podía pasarle a un hombre que se alejara de la moral cristiana, como ya lo habían hecho los autores de *Larva Mundi*, del *Ateista Fulminato* y del *Burlador*. Este tratamiento se explica si

¹¹⁰ En el Prólogo el autor se refiere al drama como: «The most irregular Play upon the Stage, / As wild and as extravagant as the Age» (Shadwell 2005: 7).

¹¹¹ Los duelos, los asesinatos, las violaciones y los sacrilegios abundan en la escena. El grupo de las seducidas se intensifica considerablemente: no solo en relación con dos de las esposas de Don John, Leonora y María, sino también con Clara y Flavia, las hijas de Don Francisco, el hombre asesinado por el joven. Estas últimas, tras salvarse de la violación y el intento de asesinato del libertino, se refugian en el convento donde, posteriormente, Don John acudirá para violar a las monjas.

tenemos en cuenta el período en que la obra aparece. En efecto, en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVII, que se resistía a alejarse del puritanismo que caracterizaba la sociedad –recordamos que *Paradise Lost* y *Paradise Regained* de Milton se publican en 1664 y 1671 respectivamente–, una obra que exaltase las cualidades ateas del héroe habría sido censurada definitivamente. En este sentido, quizá se pueda explicar también por qué, por primera vez en la historia del mito, no es la Estatua del Comendador quien acompaña a Don Juan a los Infiernos, sino un grupo de demonios. De este modo, la Estatua mantiene solo el papel de emisaria del Cielo. No hay que olvidar, además, que la cultura inglesa estaba cambiando y la Ilustración llegaría poco después. Así pues, la espectacularidad de la caída al infierno de Don Juan ya no procuraba tan interés en el público como lo hacía, en cambio, en la Francia de Molière.

2.4. La aportación de la música en el siglo XVIII: de las primeras óperas al *Don Giovanni* (1787), de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da Ponte

Por influencia del movimiento ilustrado, la sociedad del siglo XVIII, racionalista y materialista, se hace más libre y deja poco espacio a la representación de un héroe transgresor de las normas sociales y morales¹¹². Así pues, las versiones literarias del mito de Don Juan parecen eclipsarse y las obras que se publican son muy escasas, tanto cuantitativa como cualitativamente. En efecto, se asiste a un relajamiento argumental y estilístico del tema, evidente en la caracterización libertina del héroe; en la acción, que se reduce a las burlas de la pareja formada por Don Juan y su criado, y en la eliminación casi total del elemento sobrenatural.

¹¹² En la época, el libertinaje era aceptado socialmente e, incluso, abundaban las personalidades libertinas. Entre ellas, el más reconocido es, sin duda, Giacomo Casanova, aunque por lo que sabemos, también Mozart y Da Ponte en su juventud habían llevado una vida muy libre. A este respecto, véase Casanova (1993), Da Ponte (1980) y Mozart (2016). Desde la perspectiva literaria, la novela *Les liaisons dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos, resulta significativa. Aunque no representa una verdadera reescritura del mito de Don Juan, influirá, como veremos posteriormente, en algunas versiones de los siglos XX y XXI.

En España, donde el mito no goza entonces de mucha popularidad, después del drama de Tirso se conocen solo dos obras: *La venganza en el sepulcro. Comedia en tres actos*, de Alonso de Córdoba y Maldonado, fechada a finales del siglo XVII, y *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y Convidado de Piedra*, de Antonio de Zamora, escrita probablemente en 1713 y publicada en Barcelona en 1744¹¹³. Estas dos obras, imitaciones simplificadas del *Burlador*, son las únicas que ven la luz en España antes del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. La comedia de Zamora solo destaca por entreverse la posibilidad de la salvación final del héroe, ya que antes de morir Don Juan exclama: «¡Dios mío, haced, pues la vida / Perdí, que el alma se salve!» (Zamora 1744: III).

En Italia, en cambio, siguen vigentes los escenarios de la *Commedia dell'Arte*. Entre ellos, el que merece atención es *Don Giovanni Tenorio ossia il Dissoluto* de un joven Carlo Goldoni¹¹⁴. Estrenada en Venecia en 1736 y publicada en 1754, la comedia no obtiene el aprecio del público ni tampoco de la crítica. El Don Juan del dramaturgo italiano se adscribe a la corriente ilustrada de la época, suprimiendo las máscaras, eliminando del todo el elemento sobrenatural y el personaje del «zanni» y suavizando los rasgos ateos del héroe.

Sin embargo, una de las novedades que aporta Italia, a finales del siglo XVII, pero que se perpetuó hasta el XIX, es la musicalización del mito¹¹⁵. En opinión de Macchia, esto coincide con la «frenesia melodrammatica che colpì quasi tutta l'Europa (e soprattutto l'Italia) dalla metà del Seicento fino all'Ottocento» (Macchia 1991: 118). El primer ejemplo que se conoce de una ópera dedicada al

¹¹³ A propósito de estas obras, cf. Farinelli (1946: 122), Gendarme de Bévotte (1907: 283-295) y Casaldueiro (1975: 97). Sobre el drama de Alonso de Córdoba y Maldonado, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España clasificado como Mss. 17349 y que se recoge en la Biblioteca Digital Hispánica en el enlace <www.bne.es>, véase también Caldera (2000); Arellano-Ayuso (2001) y Medel (2018: 1-12). Acerca de la obra de Zamora, cuyo texto está disponible en línea en el siguiente enlace: <https://archive.org/details/nohayplazoquenos00zamo_0>. Cf. también García Garrosa (1985: 45-56) y Menarini (1999: 1009-1012). Todos estos estudiosos subrayan la escasa calidad de las citadas comedias.

¹¹⁴ Sobre la comedia de Goldoni, cf. Ortolani (1926); Zanobini, (2016: 1-26) y Ravoux-Rallo, (1999: 443-447).

¹¹⁵ Sobre las versiones del mito en la ópera, cf. Rodríguez Fernández (2018).

Don Juan es *L'Empio punito*, ópera seria representada en Roma en 1669 con música de Alessandro Melani y libreto de Pippo Acciaiuoli¹¹⁶. No obstante, es en la «opera buffa» y en el ballet donde el mito de Don Juan alcanza su mayor fortuna en el siglo XVIII (Macchia 1991: 120-121; Russell 1993). Entre las primeras, recordamos *Le Festin de Pierre* de Le Tellier de 1713¹¹⁷ y el *Don Giovanni, ossia il convitato di pietra* de Gazzaniga-Bertati estrenado en Venecia el 5 de febrero de 1787¹¹⁸; entre los segundos, destaca el *Don Juan ou Le Festin de Pierre* (Viena 1761), de Christoph Willibald Gluck, con libreto de Ranieri de' Calzabigi y coreografía de Gasparo Angiolini¹¹⁹.

Sin embargo, de entre todos estos hipertextos, el que más gozó de éxito tanto del público como de la crítica fue *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (1787), musicalizado por Mozart con libreto de Da Ponte, estrenado en el Teatro Estatal de Praga el 29 de octubre de 1787¹²⁰. La obra, que es la segunda de las tres óperas italianas que los dos autores escribieron en colaboración, sigue a *Le nozze di Figaro* (Viena 1 de mayo de 1786) y precede *Così fan tutte* (Viena, 26 de enero de 1790). Este «dramma giocoso» en dos actos, considerado como la obra que marca el paso del mito barroco al romántico (Massin 1979: 67), se diferencia mucho de las óperas bufas anteriores, puesto que alcanza un equilibrio extraordinario y una perfección escénica que acaban por crear un mito totalmente nuevo, resucitándolo de la vulgaridad en la que había caído.

¹¹⁶ Cf. Macchia (1991: 305-416). El texto de Acciaiuoli se conserva hoy en día en la Biblioteca Nacional de Roma.

¹¹⁷ El texto está recopilado en Spaziani (1978: 175-200).

¹¹⁸ El texto de la ópera está disponible en línea en el enlace siguiente: <http://www.librettidopera.it/zpdf/dongio_g.pdf>.

¹¹⁹ Tanto el texto (Gluck 1761) como la ejecución musical (Gluck 2015) de este ballet están disponibles en línea en los siguientes enlaces: <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/angiolini_festin-de-pierre>; <<https://www.youtube.com/watch?v=9Gi xtRLHKdk>>.

¹²⁰ En la representación en la Corte de Viena del 7 de mayo de 1788, en cambio, la obra escandalizó tanto que Mozart, tras el desconcierto del público, pronunció la famosa frase: «Démole tiempo a masticarlo» (Prost 1999: 671-686).

La crítica considera que los textos principales en que el libreto de Da Ponte se basa son los ya citados *Don Giovanni, ossia il convitato di pietra* de Gazzaniga-Bertati¹²¹ y el *Dom Juan ou le festin de pierre* de Molière. De la relación con el primero es significativo el hecho de que el episodio de la seducción de Donna Anna y el consiguiente asesinato de su padre, el Comendador, se adelanten al inicio del drama. Los efectos más importantes producidos por esta elección son los siguientes: por un lado, se vuelve a conceder a Anna uno de los papeles más importantes, que después de Tirso había sido relegado a un segundo plano. Por otro, la presencia de la muerte desde el inicio no solo anticipa el final trágico, sino que restituye al relato la función moral originaria, rehabilitándolo como mito. Finalmente, se reintroduce la lista¹²² –suprimida en Molière– que aquí se relata en la famosa aria que Leporello, criado de Don Giovanni, dirige a una desesperada y furiosa Donna Elvira: «Madamina, il catalogo è questo / delle belle che amò il padron mio / [...] In Italia seicento e quaranta, / in Lamagna duecento e trentuna, / cento in Francia, in Turchia novantuna, / ma in Ispagna son già mille e tre» (I, 5)¹²³.

De la versión de Molière, en cambio, Da Ponte toma inspiración para el personaje de Elvira: esposa abandonada de Don Giovanni y receptora preferida de sus burlas. La evolución de su personalidad es aquí más progresiva y su papel mucho más desarrollado con respecto a su homóloga francesa: ya no son los hermanos de la mujer quienes persiguen al héroe, sino la misma Elvira en persona

¹²¹ Tanto Mozart como Da Ponte conocían el drama de Bertati-Gazzaniga. Sin embargo, en opinión de Macchia, «Ciò che in Gazzaniga era frammento, intermittente e sia pur felice intuizione, mista a banalità, nel *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte diviene organico sviluppo drammatico dei personaggi, caratterizzazione potente» (Macchia 1991: 147).

¹²² El tema de la lista es, como hemos visto, de origen antiguo y lo volvemos a encontrar en casi todas las versiones de los siglos XVII y XVIII; en los «canovacci» de la *Comedia del Arte*, en el texto de Cicognini y en el de Acciaiuoli. En los escenarios de la *Commedia dell' Arte* era una de las escenas más cómicas, donde a veces el «zanni» desenrollaba la lista hasta el público, como en el caso de *Le festin de Pierre* y la *Suite du Festin de Pierre* de Biancolelli. Cf. Macchia (1991: 231-250).

¹²³ Citamos por el libreto de Da Ponte publicado en 1992 por la editorial Bonacci (Da Ponte 1992), cuya edición crítica estuvo a cargo de Anna Biguzzi.

(I, 5). El hecho, además, de que es ella quien advierte posteriormente a Zerlina (I, 10) y a Anna (I, 12), junto con el ardiente deseo de venganza, pero al mismo tiempo capaz de una ternura sublime, la convierten en la heroína del drama¹²⁴. Otro personaje que tiene sus raíces en Molière es, sin duda, el criado. Al igual que Sganarelle, Leporello es un ejemplo más del equilibrio entre los elementos trágicos y los cómicos alcanzado por Mozart y Da Ponte. Al papel de mediador, confidente, consejero y amonestador de Don Juan, esbozados en Molière, aquí oscila entre la emulación y el temor o, en otras palabras, desea convertirse en su «alter ego» (Mimoso-Ruiz 1999: 971). Por esta razón, explica Rank en su estudio titulado *Don Juan une étude sur le Double* (1932: 147; 184; 189; 247-248), Leporello desempeña el verdadero papel de doble de su amo, sobre todo en relación con las mujeres.

Por lo que atañe a la figura de Don Juan, coincidimos con la opinión de Weinstein cuando afirma que Mozart y Da Ponte nos han proporcionado un héroe que posee «the courage, vitality and passion of Tirso's 'caballero', the irony and wit of Molière's 'grand seigneur méchant homme', and the finesse of the Italian 'galantuomo'» (Weinstein 1959: 62). Su figura, que como apuntaba Kierkegaard en el ensayo *El erotismo musical* (2006: 108;120)¹²⁵, encarna la seducción más viva y alegre, alcanza su perfección en la música de Mozart, pues esta representa lo inmediato, la espontaneidad y el erotismo del mítico seductor.

La historia de Don Juan, seductor de mujeres y desafiador de las leyes divinas, castigado y arrastrado al infierno, en el siglo XVIII alcanza curiosamente su mayor fortuna en la ópera. El éxito de la versión musical de Mozart y Da Ponte, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, reside en la combinación armónica de rasgos heterogéneos. Los autores han sabido reinventar un tema muy

¹²⁴ A este propósito citamos otra vez a Macchia: «E quale forza e quale desolazione conserva in Mozart-Da Ponte il grande personaggio nato da Molière, Elvira, che protegge Zerlina con fare quasi materno!» (Macchia 1991: 147). Por su parte, Dumesnil (1927: 57) considera que el personaje de Donna Anna representa el amor filial, mientras que el de Donna Elvira, en cambio, representa el matrimonial.

¹²⁵ El texto se inserta en la obra *O lo uno o lo otro [Enten-Eller]* de 1843. Las citas remiten a la edición española (Kierkegaard 2006).

conocido y explotado, modulando la psicología de los personajes con la sabia utilización de una música sublime. El feliz resultado de esta combinación de factores, junto con la popularidad del género de la ópera italiana en todos los países europeos convierten definitivamente el personaje de don Juan en una figura mítica, destinada a ser continuamente reproducida y reinventada sin perder por eso sus rasgos fundamentales y reconocibles como tales. Se puede decir que, si el tema de don Juan nace en España con *El Burlador de Sevilla* y se populariza en Europa gracias a los cómicos italianos y, también, a Molière, con la ópera de Mozart-Da Ponte alcanza el estatuto de figura universal.

3. DON JUAN EN EL SIGLO XIX: LA VISIÓN ROMÁNTICA

El romanticismo le proporcionó un nuevo rumbo al mito de Don Juan. Los rasgos comunes se modifican sustancialmente y los cambios en el tratamiento del héroe, el grupo de las mujeres y la Estatua determinan una interpretación del mito muy renovada.

Bajo la influencia de E.T.A. Hoffmann, las reescrituras que vieron la luz a lo largo del siglo XIX se centran en los personajes de Don Juan y doña Ana. Por el contrario, la estatua, representante de la justicia divina, y el criado, reflejo de la conciencia de su amo, son relegados a una posición inferior, cuando no totalmente eliminados del relato mítico. Asimismo, la interpretación de Hoffmann de la ópera de Mozart introduce las facetas principales que caracterizan el Don Juan romántico, es decir el héroe como buscador del ideal que, decepcionado, se rebela tanto contra Dios como contra la sociedad. A él nadie se le resiste, ni siquiera Ana, la mujer que, en la ópera mozartiana, parece odiarle más que nadie. A partir de ahí y en todas las versiones románticas, el personaje femenino se convierte en la verdadera heroína del mito.

En este capítulo delinearemos la evolución del mito de Don Juan desde la perspectiva de los escritores románticos, haciendo hincapié en aquellas versiones que, a nuestro entender, son las más representativas.

3.1. E.T.A. Hoffmann y la nueva interpretación del mito.

El cuento de E.T.A. Hoffmann titulado «Don Juan» (1814)¹²⁶ marca un cambio radical en la concepción del mito de Don Juan, anticipando las características que dominarán las reescrituras a lo largo del siglo XIX. En las manos del escritor y músico alemán, el personaje de Don Juan se convierte en un

¹²⁶ El cuento, cuyo título completo es *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen* [*Don Juan. Un suceso fabuloso que le ocurrió a un viajero entusiasta*] forma parte del conjunto de relatos titulado *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814). Posteriormente, se incluyó en *Musikalische Novellen* (1823). Cf. Brunel (1981: 66-79; 1999a: 468-472); Di Stefano (1984: 7-22) y Sánchez López (2019: 7-37).

buscador del ideal, un rebelde y un amante irresistible de extraordinaria –o ultraterrena– hermosura. Por su parte, doña Ana, «symétrique féminin» (Brunel 1999a: 470) del héroe, representa el amor puro que, por un lado, abre a Don Juan la posibilidad de enamorarse y, por otro, es el medio indispensable para la salvación del héroe.

A pesar de la gran admiración que Hoffman sentía para la ópera de Mozart¹²⁷, su texto nada tiene que ver con el de Da Ponte. El *Don Giovanni* aparece como referencia intertextual en el relato de Hoffmann, a la que el autor recurre para reflexionar en torno al mito y proponer una serie de modificaciones relacionadas con la interpretación de la ópera¹²⁸. En primer lugar, todas las mujeres seducidas por Don Juan en la ópera desaparecen en el cuento de Hoffmann a excepción de doña Ana. En ella y en la relación con Don Juan, a través de la mirada del protagonista anónimo del relato centra toda su atención el autor. Hoffman se inclina por el personaje de Ana frente al de Elvira, por su índole misteriosa, puesto que detrás de su odio aparente hacia el hombre que la ha engañado, se esconde una mujer enamorada de verdad (Jouve 1942: 71; Sauvage 1953: 48; Brunel 1999a: 470). Asimismo, según la perspectiva del autor, Ana desempeña un papel muy significativo por ser ella, y no Elvira, la mujer destinada por el cielo a salvar al héroe y a revelarle el significado de la vida: «Como si doña Ana hubiera sido destinada por el cielo a hacer reconocer a don Juan por medio del amor [...] la naturaleza divina inherente en él y arrancarle de la desesperación de su esfuerzo aniquilador» (Hoffmann 2019: 70)¹²⁹. En opinión de Weinstein, esta preferencia

¹²⁷ Hoffman decidió cambiar su tercer nombre de nacimiento de Wilhelm a Amadeus en honor del compositor austriaco (Brunel 1999a: 468).

¹²⁸ Hoffmann inserta la ópera de Mozart al principio de su cuento, cuando el joven protagonista –el «viajero entusiasta»– asiste a la representación del *Don Giovanni* en el teatro del hotel donde está alojado. Debido al estado de media vigilia y de embriaguez –elementos típicos del fantástico extraño (Todorov 1977: 28)– en el que se encuentra el joven, los acontecimientos representados en la escena se distorsionan y provocan una identificación total de este con Don Juan, así como de la intérprete del papel de Ana con su propio personaje.

¹²⁹ Las citas remiten a la edición española (Hoffmann 2019).

se debe a la sugestión de la música que acompaña al personaje de Ana en la ópera de Mozart, más que al número de veces que aparece en escena:

Donna Anna appears on stage in Don Giovanni's presence three times, all during the first act, and only in their first scene together [...] Don Giovanni actually spends far more time with Elvira and Zerlina, but this does not destroy Hoffmann's argument, which, as he specifically emphasizes, is based on suggestions in the music only» (Weinstein 1959: 69).

Otra prueba que demuestra el amor de Ana por Don Juan podría esconderse en el desenlace de la ópera. En efecto, tras la desaparición de Don Juan en el infierno, don Octavio, ya prometido de doña Ana, quiere celebrar la boda de inmediato. Contrariamente a lo esperado, Ana, en vez de regocijarse por la venganza obtenida, muestra un sentimiento de desasosiego tan hondo por la muerte de Don Juan que pide a Octavio un plazo de un año. Dice el anónimo protagonista de Hoffmann:

Ella piensa que solo la muerte de don Juan puede proporcionar al alma atormentada la tranquilidad de los mártires; pero esa tranquilidad es su propia muerte terrena. Constantemente exige venganza a su frío novio; ella misma persigue al traidor y solo cuando los poderes de ultratumba lo han lanzado al infierno se siente más tranquila; pero no puede corresponder al novio que se alegra por la boda: –Lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor!¹³⁰ (Hoffman 2019: 71).

Estamos de acuerdo con Carmen Becerra (1997: 135-136) cuando afirma que el rechazo a la boda con Octavio, impuesta por el padre de la joven, vislumbra cierta rebeldía de la mujer hacia la represión y las imposiciones sociales. Esta actitud, a nuestro entender, acerca a doña Ana al personaje de Don Juan, concediéndole el papel de coprotagonista del relato mítico, y la aproxima a aquellas figuras literarias femeninas que, como veremos, a partir del siglo XIX reflejan el carácter rebelde de las mujeres frente a las normas de conducta a las que la sociedad las sometía.

¹³⁰ «Lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor!» es la frase cantada por Anna en la última escena del II acto del *Don Giovanni* del aria titulada *Ah, dov'è il perfido*. Cf. Da Ponte (1992: 84).

Asimismo, la caracterización del personaje de Don Juan concebida por Hoffmann, encarnada en el joven protagonista del cuento y proyección del propio autor, será de inspiración para todas las versiones románticas del mito. Sus rasgos principales son bien resumidos en el prólogo del poema inacabado de Nikolaus Lenau titulado *Don Juan* (1850):

Non voglio che il mio Don Giovanni abbia ad essere un libertino dal sangue acceso, eternamente in caccia di femmine. È in lui una *Sehnsucht*¹³¹: quella di trovar la donna che sia l'incarnazione totale della femminilità: che gli consenta di godere nell'unica tutte le donne, delle quali gli è vietato singolarmente il possesso. Ma poiché, passando dall'una all'altra come ebbro, non riesce a raggiungere questo ideale, lo coglie il disgusto. E il disgusto è, alla fine il Demonio che se lo porta via (citado en Macchia 1991: 91)¹³².

A partir de esta definición, el Don Juan romántico ya no es el joven seductor que se muestra insaciable por muchas mujeres que conquiste. La acumulación de las seducciones sigue existiendo, pero ocultan el deseo incansable del héroe de encontrar a la mujer ideal, pues en este hallazgo reside el sentido de la vida. Don Juan representa un «ángel caído» –tal como lo llamarán Alexandre Dumas y Esteban Echeverría, cuyas obras trataremos a continuación–, pues como Tristán (Sauvage 1953: 162), Prometeo (Sauvage 1953: 156), o un moderno Sísifo (Sauvage 1953: 153-155; Dobry 2017: 41-42)¹³³ está destinado a la desesperación

¹³¹ *Sehnsucht* se traduce al español como deseo, anhelo.

¹³² Citamos por Macchia (1991: 91), quien, a su vez, había utilizado la edición italiana traducida por Severino Filippin y publicada en 1957 y a la cual remitimos (Lenau 1957).

¹³³ Tanto Sauvage como Dobry remiten evidentemente a la interpretación que Albert Camus proporciona en *Le mythe de Sisyphe* (1942). De esta obra son especialmente interesantes los dos primeros apartados: «Un raisonnement absurde» [Un razonamiento absurdo] y «L'homme absurde» [El hombre absurdo]. Este último contiene, a su vez, una sección dedicada al donjuanismo titulada «Le don juanisme». En estos textos el filósofo francés medita acerca de la existencia humana que, como es sabido, está caracterizada por lo absurdo. Lo novedoso de esta perspectiva es que, ante esta situación, el hombre no debe escapar –ni resignándose, ni suicidándose–, sino que tiene que tomar conciencia de la condición absurda en la que vive y rebelarse. Por lo tanto, no debe sorprender si Camus considera a Don Juan como la encarnación posible de la conducta existencial que ha aceptado lo absurdo de la vida, ya que, como él mismo afirma (Camus 1942: 84-100), la rebeldía, la libertad de acción, la pasión, el prescindir de la

por la imposibilidad de satisfacer su deseo de infinito. Por consiguiente, la alegría de la burla cede el paso al desasosiego y a la angustia más hondos, acercando a Don Juan a otra figura mítica: Fausto (Sauvage 1953: 157; Weinstein 1959: 95)¹³⁴. El encuentro de estos dos titanes literarios produce una serie de obras literarias, en las cuales la seducción es sinónimo de anhelo frustrado del conocimiento¹³⁵. Finalmente, este dolor desemboca en la rebelión feroz del héroe en contra de las leyes del mundo y de Dios.

Además, como ya señalaba Rousset (1978: 156-158), la novedad en la caracterización del mito de Don Juan propuesta por Hoffmann había sido posible también gracias al uso de un género como la novela que disponía de medios expresivos menos rígidos que los del teatro y, por consiguiente, más aptos para representar la índole introspectiva de estos nuevos Don Juan y doña Ana. Hay que decir que las versiones románticas –incluso las teatrales– que se publican a partir de la de Hoffmann tienen un fuerte contenido narrativo.

Un último aspecto debatido por los estudiosos es si la exaltación del personaje femenino en detrimento de la función ejercida por el héroe –pese a la valoración positiva de este, en términos genettianos– ha causado una desmitificación del relato mítico o no. En opinión de Rousset (1978: 65), conceder a doña Ana el papel de heroína afecta a la palingenesia de los elementos que constituyen el mito, por lo cual, en el caso de las reescrituras románticas la degradación mítica es evidente. No obstante, aunque en estos hipertextos se produce indudablemente un desequilibrio, concordamos con Massin (1979: 54-59; 67-71) y con Becerra

trascendencia, la ausencia de nostalgia y de esperanza representan, desde los orígenes, sus rasgos personales. A partir de esta perspectiva, Camus (1942: 102) precisa que Don Juan no debe ser juzgado como egoísta, pues su manera de amar es liberadora y siempre abierta a nuevas experiencias de conocimiento y goce.

¹³⁴ Es evidente que el Fausto al que se refieren tanto Sauvage como Weinstein no es el creado por Christopher Marlowe en 1590, sino la interpretación del héroe propuesta por Goethe en *Faust* (1808; 1832). Remitimos a la edición española de la obra del escritor alemán (Goethe 2009).

¹³⁵ Entre las obras en las que se realiza el encuentro de estos dos mitos literarios destacan *Don Juan und Faust* (1829), de Christian Dietrich Grabbe; la *Comédie de la mort* (1838), de Théophile Gautier; *Don Juan* (1860), de Alexis Constantinovitch Tolstoi; y, más recientemente, *Variación y fuga de una sombra* (1927), de José Bergamín, sobre la que volveremos más adelante.

(1997: 42-43 y 166) cuando afirman que la elevación de la figura femenina no representa el factor fundamental que determina la degradación del relato mítico. El agente desencadenante, en cambio, reside en despojar el mito de su trascendencia, es decir, en eliminar el encuentro con la Muerte. Sin embargo, dentro de las innumerables versiones del mito publicadas a lo largo del siglo XIX, solo algunas presentan esta característica. Es el caso, por ejemplo, del drama de Blaze de Bury, *Le souper chez le commendeur*, de la novela corta *Les Âmes du Purgatoire* de Prosper Mérimée, ambas obras datan de 1834, y *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange* de Alexandre Dumas de 1836.

3.2. El mito de Don Juan en la literatura romántica posterior a Hoffmann.

Como consecuencia de la reinterpretación de Hoffmann del mito de Don Juan, las versiones aparecidas en la época romántica se abren a distintos significados. Así, el carácter rebelde de Don Juan está en la base de aquellas reescrituras cuyo objetivo es hacer una crítica a la sociedad o una sátira de las costumbres de la época. El de buscador del ideal da lugar, por un lado, a la identificación del autor con el protagonista de su obra, proyectando en este su búsqueda sin fin, su sufrimiento y su desasosiego. Por otro, el dolor padecido por el héroe atrae la simpatía de los demás hacia él, permitiéndole una comprensión que le posibilita la gracia y su completa salvación. El rasgo de amante irresistible se determina en el hombre fatal¹³⁶ o en su contrapartida, es decir el seductor pasivo perseguido por la multitud de mujeres. Finalmente, la elevación del personaje de Ana al papel de heroína desencadena el desenlace salvífico, al contrario de lo que ocurría en el relato mítico tradicional. Don Juan sigue siendo un pecador porque seduce a cada mujer sin enamorarse de ninguna. No obstante, ya no es posible someterlo a

¹³⁶ El personaje de Don Juan descrito por Baudelaire en el esbozo de su poema *Don Juan aux enfers* (1846) encarna perfectamente el rasgo del hombre fatal que pasa impasible delante de la multitud de mujeres seducidas y de Elvira reclamando su atención. Este no será el único encuentro de Baudelaire con el mito de Don Juan. En 1853 el poeta francés trabajará en la realización del libreto de una ópera titulado *La fin de Don Juan*. Cf. Loubier (1999: 74-80).

juicio, pues la suya es una seducción dictada por el deseo de encontrar el amor verdadero, o tal como afirma Rousset:

Il est lui aussi absous, puisque les multiples impostures qui ont perdu tant d'innocentes sont justifiées par la quête d'un idéal inconnu qu'aucune d'elles ne pouvait lui donner [...] Le libertin cesse d'être coupable devant Dieu [...] L'inculpé devient juge [...] Ce nouveau Don Juan est traité comme un proche, comme un compagnon, glorieux ou plus souvent malheureux, auquel va la sympathie ou la compassion de ses auteurs (Rousset 1978: 77-79).

El rasgo de la búsqueda –perpetua y nunca satisfecha– del ideal por parte del héroe muy a menudo se entrelaza con el del amante irresistible. Buena muestra de ello se puede detectar en el poema de Alfred Musset titulado *Namouna* de 1832, donde el joven mujeriego Hassan acaba siendo fascinado por la española Namouna, aunque su egoísmo no le permita salvarse. Por el contrario, en el fragmento del drama *La matinée de Don Juan* de 1833, Musset presenta a un Don Juan ya cansado de su situación y que parece más interesado en aumentar la lista de las seducidas que en buscar el amor ideal. No obstante, en un momento de reflexión, se vislumbra el deseo de que algún día una mujer ponga fin a su búsqueda eterna¹³⁷.

Otra obra que profundiza en este aspecto es el ya citado *Don Juan* de Lenau (1850)¹³⁸. En relación con el grupo de las seducidas, el autor prefiere aumentarlo en vez de reducirlo, como hace la mayoría de los escritores románticos. Además, su Don Juan se centra en la potencia del héroe, al mismo tiempo que desaparece el personaje del criado. Asimismo, por primera vez, se elimina el enfrentamiento con

¹³⁷ Sobre *Namouna* y *La matinée de Don Juan*, cf. Backès (1999: 688-692).

¹³⁸ Este poema es el último que Lenau escribe antes de ser recluido en el asilo de Oberdöbling por padecer una enfermedad mental. Por esta razón la obra se publicó póstumamente en 1950, aunque su redacción data de 1844. Masson (1999: 544-552).

la estatua. En su lugar, cuando siente que su vitalidad le va abandonando, el héroe entrevé el suicidio como liberación¹³⁹.

Por su parte, Lord Byron en su poema titulado *Don Juan* (1819-1824) nos ofrece una interpretación muy personal del mito. El texto, inacabado, no se puede considerar una verdadera reescritura, pues el poeta prescinde del argumento, de los personajes y del héroe que sitúa fuera de cualquier tradición. Con respecto a la acción, la única novedad que destaca del poema es la invención del pasado de Don Juan donde aparece por primera vez el personaje de la madre del héroe. La figura del protagonista concebido por Byron no posee los rasgos de los grandes héroes románticos que caracterizaban sus obras anteriores. El suyo es un seductor pasivo y una víctima perseguida por una multitud de mujeres enamoradas. No obstante, Byron se identifica totalmente con el joven español protagonista de su poema y utiliza sus peregrinaciones amorosas solo como pretexto para llevar a cabo una crítica severa de la sociedad inglesa de su tiempo (Weinstein 1959: 79). Sin embargo, el aspecto más interesante de la obra del poeta inglés está representado por el aspecto metaliterario del poema que, en palabras de Dobry, abre paso a «la literatura como tema de la literatura» (Dobry 2017: 191). Concordamos con el poeta y crítico literario estudioso argentino cuando afirma que las digresiones continuas y la intromisión permanente del yo poético, por un lado, no permiten el desarrollo de la acción y, por otro, usurpan el protagonismo del héroe en favor del narrador. Por consiguiente, el significado del poema reside en el recorrido de estos discursos «sin otro objeto que su propio desarrollo» (Dobry 2017: 185).

Inspirándose en Byron, el poeta argentino Esteban Echeverría escribe entre enero de 1844 y junio de 1846 el extenso poema *El ángel caído*, que finalmente se publica en 1870. En su obra, escrita durante su destierro en Uruguay, el autor recurre al mito de Don Juan como emblema del exiliado que se rebela a su condición. La suya no es solo una crítica al gobierno de Rosas y a los intelectuales que lo apoyan, sino un manifiesto poético donde, como afirma el propio autor en

¹³⁹ En opinión de Massin (1979: 63; 66), la obra de Lenau representa la muerte del mito y el nacimiento del tipo donjuanesco que desembocará en el donjuanismo de las versiones aparecidas a principios del siglo XX.

la carta al editor que acompaña el poema y que funciona como prólogo, quiere «concretar y resumir no solo las buenas y las malas propensiones de los hombres de mi tiempo, sino también mis sueños ideales y mis creencias y mis esperanzas para el porvenir» (Echeverría 1870: 5). Al igual que Byron, Echeverría concibe las peregrinaciones amorosas de Don Juan como instrumento para mover a la acción y clamar a la libertad, como se nota en las últimas estrofas del poema:

Prepárate a la acción, rompe los lazos / Que te formó el amor en los regazos /
Muelles de la belleza, / Para entibiar el brío y fortaleza / De las nobles pasiones / Que
en ti fermentan como nunca ahora [...] Alma insaciable mía / Despierta y entonando
/ Un canto de alegría / Lánzate de una vez, erguida y fuerte / Y ¡Patria! ¡Patria!
Libertad clamando, / De una vida azarosa, pero nueva / Los desengaños y emociones
prueba (Echeverría 1870: 536-537; 543).

Aunque la mayoría de las versiones del mito que aparecen en la época romántica hacen hincapié en el deseo incansable del héroe de encontrar a la mujer ideal, las interpretaciones de Søren Kierkegaard y Friedrich Nietzsche, en cambio, son aún más originales, pues la seducción refleja el deseo frustrado del héroe de alcanzar el conocimiento. En el *Diario de un seductor* (1843), de Kierkegaard, no nos encontramos, como en los poemas de Byron y de Echeverría, frente a una reescritura del mito, sino a una novelización de la filosofía estética del autor en relación con la figura del seductor y de Don Juan. Se trata de una novela epistolar con un fuerte matiz filosófico que muestra el intento de seducción entre los personajes de Johannes y de Cordelia (inspirados en los protagonistas de la ópera de Mozart), respectivamente *alter ego* del mismo Kierkegaard y de Regina Olsen, mujer amada por el filósofo y musa de su inspiración. Como hemos señalado anteriormente, el ideal de seductor al que aspira el protagonista es el del *Don Giovanni* de Mozart, tal como se explicita en el ensayo *El erotismo musical* insertado en la obra *O lo uno o lo otro* [*Enten-Eller*] de 1843¹⁴⁰. No obstante, si el

¹⁴⁰ Dada la ingente cantidad de trabajos de investigación sobre las obras de Kierkegaard, resultaría innecesario volver a intentar un análisis de dichos textos, lo que excedería, además, las pretensiones de nuestro trabajo. Sin embargo, lo que es importante subrayar de la labor del filósofo danés es que sus meditaciones, que se centran en el individuo y la subjetividad, en la libertad y la responsabilidad, en la desesperación y la angustia, influirán considerablemente en las

héroe mozartiano constituye en su totalidad una expresión de la acción vital, pasional y erótica en sí¹⁴¹, el de Kierkegaard, en cambio, recurre al uso ponderado de la palabra para lograr su propósito. La pretensión del seductor no es poseer carnalmente a Cordelia, sino que quiere, al igual que Fausto, adueñarse de su alma. Sin embargo, al lograrlo, la abandonará, pues dice: «cuando yo haya llevado las cosas al punto en que ella haya aprendido qué es el amor y qué es amarme, el noviazgo se romperá como forma perfecta y ella me pertenecerá» (Kierkegaard 2014: 375)¹⁴².

Sobre la misma línea trazada por Kierkegaard, se inserta, además, el pensamiento filosófico de Nietzsche en torno a Don Juan que, como veremos en el capítulo siguiente, influyó mucho en la literatura española de fin de siglo y del XX. En el fragmento 327 de *Aurora* (1881), que se presenta bajo el título de «Una fábula»¹⁴³, el filósofo identifica al seductor mítico como el héroe del conocimiento, cuya hambre desmesurada e insaciable –motor de sus seducciones sin fin– le provoca una insatisfacción y un desengaño profundos. Por tanto, Don Juan quiere bajar al infierno porque solo así, quizá, podría satisfacer su anhelo de conocimiento, puesto que un solo saber –es decir, una única mujer– no le satisface totalmente. No obstante, tampoco esto terminaría con sus deseos, por lo cual es condenado a convertirse él mismo en la estatua de piedra del Comendador.

interpretaciones literarias del mito del siglo XX. Sobre la filosofía de Kierkegaard, cf. Adorno (1933); Chestov (1936); Jolivet (1946); Mesnard (1954); Rof Carballo (1958: 353-378); Gusdorf (1963); Sartre (1966); Di Stefano (1986); Hartshorne (1990); Anne (1993); Descamps (1994); Vardy (1996); Rivera (2019).

¹⁴¹ A propósito del *Don Giovanni* de Mozart, Kierkegaard dice: «Don Juan es, me atrevería a decir, la encarnación de lo carnal, o la animación de la carne por parte del espíritu propio de la carne» (Kierkegaard 2006: 108). Y es en la música que reside la grandeza de la versión de Mozart, pues ella representa lo inmediato, la espontaneidad y el erotismo: «Don Juan es absolutamente musical. Desea de manera sensual, seduce con el poder demoníaco de la sensualidad, las seduce a todas. La palabra y el parlamento le son ajenos, pues si no, se transformaría en seguida en un individuo reflexivo» (Kierkegaard 2006: 120). Citamos por la edición española (Kierkegaard 2006).

¹⁴² Las citas remiten a la edición española del *Diario de un seductor* (Kierkegaard 2014).

¹⁴³ La traducción española de *Aurora* fue realizada por Germán Cano (Nietzsche 2000: 63). El fragmento de «Una fábula» se halla también en Dobry (2017: 102).

Con respecto a la elevación del personaje de Ana al papel de heroína, y volviendo a los años treinta del siglo XIX, es necesario mencionar la tragedia de Alexander Pushkin titulada *El convidado de piedra* (1830). La obra se inserta en la línea trazada por Hoffmann, aunque en algunas escenas se inspira en Molière y en Mozart. Tres son las innovaciones introducidas por el escritor ruso en su drama: en primer lugar, Ana no es la hija del Comendador, sino su mujer, que se ha casado con este por imposición materna; luego, se elimina de la obra la escena del convite; finalmente, por primera vez en las reescrituras del mito, Don Juan se abre a la posibilidad de enamorarse.

Sin embargo, para la conversión total de Don Juan habrá que esperar la aparición del drama de Blaze de Bury titulado *Le souper chez le Commandeur* y de la novela corta *Les Âmes du Purgatoire* de Prosper Mérimée. En estas obras – ambas de 1834– el tema de la salvación del héroe por medio del amor verdadero de una mujer se funde con la leyenda, ya muy conocida en España, de Miguel de Mañara, un seductor que se arrepiente tras la muerte de su esposa¹⁴⁴.

La originalidad de la obra de Mérimée reside en haber entremezclado unos elementos pertenecientes al relato mítico del Tenorio con los acontecimientos históricos de la vida de Mañara. Muestra de ello es el nombre elegido para el héroe, es decir don Juan de Maraña. Entre los elementos que pertenecen a la tradición de Don Juan se hallan las escenas de seducción de las hermanas Teresa y Fausta, el asesinato del padre de estas dos, el motivo de la lista, el rapto consentido de una monja y la caracterización de don García¹⁴⁵. Asimismo, los aspectos relacionados con la vida de Miguel de Mañara reflejan la educación cristiana que recibió en la infancia, la sucesión de hechos milagrosos que provocan su conversión, como la visión de su propio entierro, y tras esto, la vida monástica conducida hasta su muerte.

¹⁴⁴ Sobre la vida de Miguel de Mañara, la influencia y el desarrollo de la leyenda en las reescrituras del mito de Don Juan, véase Cárdenas (1680), Van Loo (1950) y, sobre todo, Piveteau (1999: 586-598).

¹⁴⁵ Este personaje tiene sus raíces en el marqués de la Mota de Tirso. No obstante, aquí no solo es el amigo de Don Juan que lo acompaña en sus peripecias nocturnas, sino que representa el doble demoníaco del libertino.

Bajo la influencia de Mérimée, Alexandre Dumas padre publica en 1836 su drama misterioso en cinco actos titulado *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*. Del relato mítico original de Don Juan queda muy poco, pues desaparecen el asesinato y la invitación del Comendador. El rasgo de libertino del héroe se funde con la leyenda de Mañara en lo que respecta a su arrepentimiento. Del cuento de Mérimée toma prestada la seducción de la monja, que aquí se llama Marta, y la introducción de elementos fantásticos, como los personajes del ángel bueno –la misma Marta– y del ángel malo –el Diablo–.

Muchas otras versiones del mito de Don Juan de la época se fundamentan en los rasgos introducidos por Mérimée, tales como el arrepentimiento, la visión del propio entierro por parte del héroe y la intercesión de una mujer angelical. Por lo que respecta a la España del siglo XIX, la consolidación del mito de Don Juan se debe a Espronceda y, sobre todo, a Zorrilla. Ambos autores fundamentan sus obras en el *Burlador* de Tirso, pero, a su vez, aparecen influidas por las tendencias estilísticas y temáticas de la época, así como por la leyenda de Mañara y la del estudiante Lisardo, un joven salmantino que prefiere dedicarse a una vida aventurera más que al estudio¹⁴⁶.

En 1840 Espronceda publica la versión definitiva de su poema narrativo consagrado al mito de Don Juan. En las cuatro partes de las que consta *El estudiante de Salamanca*, el autor entremezcla los rasgos tradicionales del mito con varios tópicos de la estética romántica (Casalduero 1967; 1982: 162-166; Marrast 1985: 9-40). En primer lugar, exalta la figura de la heroína, aquí llamada Elvira, que enloquece y se quita la vida por el amor desdichado por el protagonista masculino, Don Félix de Montemar. La figura espectral de la mujer

¹⁴⁶ Las raíces de la leyenda de Lisardo –conocida también como Lisardo, el estudiante de Córdoba– se hallan en el folklore del noroeste de España. A finales del siglo XVI la leyenda entró en la literatura escrita donde reaparecería durante tres siglos. Las obras más destacadas acerca de la figura de Lisardo son el *Jardín de flores curiosas* (1570), de Antonio de Torquemada; las coplas de Cristóbal Bravo reunidas en un pliego sin título publicado en Toledo en 1572 –y conservado en la Biblioteca de Cataluña, cuyo facsímil ha sido reproducido por Blecua (1976) y al cual remitimos–; y *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658), de Cristóbal Lozano. Cf. Sutherland (1994: 282-291); Morán Saus-García Lagos-Cano Gómez (2003) y Redondo (2007).

vuelve a aparecer para reunirse con su amado y acompañarlo a los infiernos entre un coro de fantasmas y esqueletos. Por otra parte, Don Félix sigue siendo hasta el final de la obra el hombre del instante, mujeriego, arrogante, impío, rebelde e incrédulo que no se arrepiente ni siquiera tras asistir a su propio entierro. Tampoco se convence al descubrir que bajo el velo que esconde a Elvira en realidad se halla un esqueleto, ni a la aparición del fantasma de don Diego, el hermano de Elvira asesinado por el héroe al principio de la cuarta parte del poema.

Es indudable que las fuentes en las que pudo inspirarse Espronceda son numerosas y de procedencia distinta. En primer lugar, como ya hemos señalado, se pueden identificar por lo menos tres: la leyenda del Burlador de Sevilla, la del estudiante Lisardo y la de Miguel de Mañara. De la primera retoma el tema del burlador de mujeres y las falsas promesas de matrimonio. La visión del propio entierro, la ubicación de la obra, y la leyenda de los estudiantes aventureros y libertinos de Salamanca, en cambio, provienen de la segunda y de la tercera. Además, el motivo del entierro había sido utilizado ya por Mérimée seis años antes que Espronceda. Asimismo, tanto Mérimée como Dumas habían recurrido al personaje de don Juan de Mañara –Maraña o Marana– para identificar al protagonista de sus obras. Además, el duelo entre el héroe y el hermano de Elvira ya había sido contado en *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*. Cuál entre estas obras ha influido en las restantes, es un tema que todavía no se ha resuelto (Marrast 1985: 9-40; Sérís 1999: 376-378).

La versión del mito de Don Juan más popular en España es, sin duda, la de Zorrilla, su *Don Juan Tenorio* (1844), estrenado en el teatro de la Cruz de Madrid el 28 de marzo de ese mismo año¹⁴⁷. Tal como afirma Weinstein: «In the development in the Don Juan legend Zorrilla's drama occupies a position

¹⁴⁷ Como recuerda Morros, «Zorrilla compuso como mínimo tres versiones distintas de Don Juan Tenorio: de la primera, escrita hacia 1840, conservamos el manuscrito autógrafo; la segunda está representada por la primera edición de la obra, publicada en Madrid en marzo de 1844; y la tercera, fechada por el propio autor el 27 de abril de 1844, por la edición aparecida en París en 1852» (Morros 2014: XLVIII). Por su parte, Romero Ferrer (2017: 22), apunta que el estreno tuvo lugar en el Teatro de la Cruz el 28 de marzo de 1844.

analogous to the works of Molière and Mozart» (Weinstein 1959: 119). Por lo tanto, el intento del autor vallisoletano era construir una historia que dotara de nuevo brillo al relato mítico de Don Juan, sacándolo de la inmovilidad y de la retórica del sentimentalismo romántico en que se hallaba. Así, para la creación de su *Tenorio*, la crítica (Castro 1937: 23; Weinstein 1959: 124; Casaldueiro 1975: 137; Feal 1984: 35-48; Fernández Cifuentes 1993: 1-69; Séris 1999: 1016-1017; Morros 2014: XIV-XX) señala que Zorrilla se inspiró en las obras de Tirso, Zamora, Molière, Mérimée y Espronceda, haciendo hincapié en la importancia que tuvo la obra de Dumas padre, *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*, considerándola la fuente principal de inspiración.

El drama representa la cumbre de la elevación del personaje femenino, aquí llamado Inés, es decir la mujer celestial, «la hija de Eva antes de salir del Paraíso» (Zorrilla 1880: 168), cuyo amor puro permite la salvación del héroe. Por otra parte, Don Juan, tras el encuentro con Inés, abandona su conducta inmoral y «satánica» (Egido 1988: 52) empezando un proceso de transformación que lo convierte en un personaje maduro e introspectivo que se redime con sinceridad. Al contrario de sus contemporáneos, Zorrilla no abandona el sendero adoctrinador primordial del mito, sino que lo renueva, rehabilitando, por consiguiente, la dimensión religiosa del relato. En efecto, el amor entre los dos héroes del drama no desafía directamente a las leyes del mundo ni a las de Dios. El objetivo de Zorrilla es imponer su interpretación de la doctrina católica que reside en el amor todo poderoso de Dios, encarnado en Inés y proyectado sobre Don Juan. Así pues, la relación amorosa entre los dos esposos¹⁴⁸ se impone a la autoridad social y religiosa ortodoxa e intransigente, simbolizada en la figura del Comendador, concediendo a ambos la salvación y la entrada en el Cielo (Molho 1993: 173-185).

Las razones del éxito de la obra de Zorrilla, que se ha convertido en la pieza representada cada año durante más de un siglo el día de los difuntos en España y en Latinoamérica, residen quizás en lo que han apuntado recientemente Ricardo de la Fuente Ballesteros y Francisco Estévez (2017: 5), a saber: la teatralidad que

¹⁴⁸ Según señala Morros (2014: XXXVI-XL), Zorrilla postula toda una teología del matrimonio, al supeditar la salvación de los protagonistas a su boda en el sepulcro.

domina todo el drama, el dinamismo de la acción, el atractivo de la figura central, la distribución de las escenas y de la acción perfectamente ordenadas, un lenguaje que atrapa al espectador y las frases memorables que la gente sabe y repite. Posiblemente a todo eso habría que añadir su inscripción dentro de un paradigma consolatorio y en línea por un lado con la concepción católica del arrepentimiento y por el otro con la exaltación romántica del amor. Sea como sea, es un hecho que el *Tenorio* se considera la principal referencia intertextual de las reescrituras del mito hasta la actualidad dentro y fuera de España. Huellas del drama de Zorrilla se pueden detectar en la mayoría de las innumerables obras posteriores inspiradas en el mito de Don Juan y no solo en las literarias, sino también en las que utilizan otros medios, como la pintura, el cine, el ballet y la ópera.

4. DE LA REACCIÓN ANTIRROMÁNTICA HASTA MEDIADOS DEL SIGLO XX

En la segunda mitad del siglo XIX, el mito de Don Juan sigue siendo objeto de tratamiento en obras importantes de la literatura europea. No obstante, su interpretación subvierte el planteamiento que se le había dado en la época romántica, cuando Don Juan había llegado a ser símbolo de la lucha contra la hipocresía social, ansioso perseguidor del ideal femenino y enamorado arrepentido. Asimismo, el nacimiento de las ciencias que investigaban en la naturaleza psicológica del hombre, como el psicoanálisis de Sigmund Freud o la morfología de Gregorio Marañón, contribuyeron al alejamiento de la creación artística y de la estética romántica. Estas transformaciones dieron lugar al surgimiento de una literatura de corte realista y burgués y, además, influyeron profundamente en la interpretación del mito que es objeto de este estudio. La aplicación de estas teorías científicas supuso una pérdida de los rasgos identificativos del relato mítico, desapareciendo totalmente de este el elemento sobrenatural, al mismo tiempo que operaban una desvirtuación del héroe que originó el nacimiento del tipo donjuanesco y dotando a los personajes femeninos de funciones nuevas. Todo esto originó una gran variedad de obras, de ficción y de pensamiento, muy heterogéneas entre ellas tanto desde el punto de vista del estilo como de los contextos en que se escriben y de los géneros empleados, multiplicidad que se puede apreciar hasta la actualidad.

En este capítulo trataremos de identificar, sistematizar y comentar las interpretaciones más significativas que han sido propuestas del mito de Don Juan desde las últimas décadas del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX, haciendo hincapié en las metamorfosis que el relato mítico ha experimentado en relación con el contexto cultural e ideológico de la época.

4.1. El desgaste de un mito y el surgimiento del donjuanesco. Antecedentes literarios

Los primeros esbozos de la reacción a la visión romántica del mito lo constituyen el ensayo de Henri Beyle, conocido mejor por el pseudónimo de

Stendhal, titulado *De l'amour* (1822), y la novela *Lelia* (1833), de George Sand. En el primero se despoja a Don Juan de su índole idealista, convirtiéndolo en un seductor egoísta, cruel e incapaz de amar:

C'est que don Juan réduit l'amour à n'être qu'une affaire ordinaire [...] Il a des désirs imparfaitement satisfaits par la froide réalité, comme dans l'ambition, l'avarices et les autres passions [...] Il pense comme un général au succès de ses manœuvres, et, en un mot, tue l'amour [...] Il est tellement possédé de l'amour de soi-même, qu'il arrive au point de perdre l'idée du mal qu'il cause, et de ne voir plus que lui dans l'univers qui puisse jouir ou souffrir (Stendhal 1857: 214; 216)¹⁴⁹.

No obstante, advierte el autor, en el momento en que Don Juan se pone a reflexionar acerca de su condición, su actitud frente a la vida se modifica radicalmente, dejándole un sentimiento de amargura que le provoca una repulsión de sí mismo:

Dans le feu de la jeunesse, quand toutes les passions font sentir la vie dans notre propre cœur et éloignent la méfiance de celui des autres [...] Mais, au milieu de son triomphe, à peine à trente ans, il s'aperçoit avec étonnement que la vie lui manque, il éprouve un dégoût croissant pour ce qui faisait tous ses plaisir (216).

Así pues, si la interpretación propuesta por Stendhal, por un lado, remite al libertinaje de los donjuanes del siglo XVII, por otro, se inserta en la línea del seductor introspectivo y pasivo trazada anteriormente por E.T.A. Hoffmann, seguida por Byron, y por el Baudelaire de *La fin de Don Juan* (1853)¹⁵⁰. Esta interpretación, hacia la mitad del siglo XIX, abre paso a la aparición de obras donde el héroe es despojado casi totalmente de sus rasgos identificativos. Es el caso, por ejemplo, del drama de Gustave Le Vavas seur, titulado *Don Juan Barbon*

¹⁴⁹ Las citas remiten a la edición francesa de *De l'amour*, publicada en 1857 (Stendhal 1857), indicando, en adelante, solo el número de página correspondiente.

¹⁵⁰ Como ya hemos apuntado anteriormente, a diferencia del poema *Don Juan aux enfers* (1846), donde el personaje de Don Juan descrito por Baudelaire parece encarnar el rasgo del hombre fatal, en el esbozo del libreto *La fin de Don Juan* (1853), el protagonista es un personaje dominado por el desengaño, la melancolía y el aburrimiento de una vida siempre igual a sí misma.

(1848)¹⁵¹, donde el anciano protagonista es víctima de otro personaje donjuanesco, el joven criado Don Sancho, quien seduce a su mujer y a su hija y finalmente le mata en un duelo. Lo que destaca de la obra, como ya ha señalado Becerra (1997: 207), es que el autor distorsiona aún más el tema ya que, presentando al criado como un descendiente del Comendador, invierte los papeles tradicionales del mito.

Por su parte, y casi contemporáneamente a la obra de Standhal, George Sand –pseudónimo de Amantine Aurore Lucile Dupin de Dudevant–, en el capítulo LXII de su novela *Lelia*, titulado «Don Juan», inaugura una línea interpretativa del mito totalmente contrapuesta a la perspectiva romántica, y que podríamos definir no solo femenina, sino incluso «feminista» (Marín 1982: 397)¹⁵². En efecto, el intento de la autora, de la que volveremos a ocuparnos en el último apartado, es cuestionarse la idealización de la figura angelical representada por las heroínas románticas y, al mismo tiempo, rebajar la del héroe.

Tanto la vejez de Don Juan, y su fracaso como amante, marido o padre¹⁵³, como la interpretación «feminista» del mito se convierten en los tópicos

¹⁵¹ La obra, que forma parte del volumen titulado *Farces et moralités* (1848), es mencionada ya en Weinstein (1959: 134).

¹⁵² El feminismo al que se refiere Marín está relacionado con el proceso de reivindicación por parte de las mujeres de sus derechos en ámbito social, legal y laboral, empezado en Europa a finales del siglo XIX. Ya anteriormente Weinstein (1959: 133) había tachado la obra de feminista, puesto que en su opinión la obra representaba el eco de una mujer desilusionada por el fracaso de sus relaciones con los hombres.

¹⁵³ La paternidad de Don Juan aparece por primera vez en el ya citado poema *Don Juan* (1844), de Lenau, donde el protagonista recibe la visita de la multitud de mujeres pidiendo justicia acompañadas por sus hijos. Le sigue, como acabamos de ver, el libreto *La fin de Don Juan* (1853), de Baudelaire, y el drama *El hijo de Don Juan* (1892), de Echegaray. Como veremos más adelante, los autores del siglo XX y XXI aún recorrerán a este tópico. Es interesante notar que Massin (1979: 66-67) considera la paternidad de Don Juan incompatible con el mito, puesto que el héroe, por ser el hombre del instante, no puede tener ni un pasado ni un futuro. La misma opinión había sido propuesta anteriormente por Blanca de los Ríos, tanto en sus estudios sobre el *Burlador* ya mencionados como en su novela *Las hijas de Don Juan* (1907), sobre la cual volveremos dentro de poco. Al contrario, para Pérez de Ayala, tanto en sus artículos como en la novela *Tigre Juan*

principales de buena parte de las nuevas versiones que surgieron en España a finales del siglo XIX, y los podremos encontrar también en las del XX y XXI.

4.1.1. Visiones antirrománticas en la España finisecular

Según señala Marín (1982: 403), la reacción antirromántica en España se debe principalmente a los dramaturgos de la llamada *alta comedia*¹⁵⁴. Varios estudiosos (Weinstein 1959: 136-137; Marín 1982: 397; Becerra 1997: 166) comparten la idea de que estos autores, defensores de la moral cristiana y de los valores de la sociedad burguesa, consideran que Don Juan, en la búsqueda del ideal romántico, había seguido un camino equivocado. Por consiguiente, en sus versiones del mito, proponen al héroe otro tipo de conversión, es decir, comprometerse con los ideales del hombre burgués respetable, que residen en el matrimonio, la paternidad, los negocios, la política y la ciencia.

La primera muestra de esta nueva corriente en España se debe a la obra teatral de Ventura de la Vega titulada *El hombre de mundo* (1845), en la cual reaparecen los personajes de Don Juan y de don Luis creados por Zorrilla, aunque el modelo a seguir ya no es el Tenorio, sino el otro caballero. En efecto, Don Juan es un hombre que sigue estando apegado a su interés por las mujeres incluso en la edad madura; el segundo, en cambio, ha decidido abandonar la vida disoluta que ha llevado durante la juventud al contraer matrimonio con doña Clara. Otro elemento que evoca el *Tenorio*, y que al mismo tiempo marca otro punto de ruptura significativo respecto a la interpretación romántica del mito, es la apuesta que le hace Don Juan a su amigo, y que consiste en seducir a la esposa de este último. Según la interpretación del autor, el hecho de que el intento de seducción fracasase a causa de la honestidad de doña Clara permite rehabilitar la figura de aquellas

(1926), curiosamente, como veremos, la paternidad es un elemento de autenticidad del héroe mítico.

¹⁵⁴ Para la definición de *alta comedia* remito a Amorós-Díez Borque (1999).

mujeres que no ceden a la tentación y, al mismo tiempo, implica claramente la condena del donjuanismo¹⁵⁵.

A este drama, se pueden acercar los de Adelardo López de Ayala, *El nuevo don Juan* (1863), y José Echegaray, titulado el primero *Vida alegre y muerte triste* (1885), y el segundo *El hijo de Don Juan* (1892). Dichas obras hacen del libertino, azote de la institución del matrimonio y de la familia, un personaje que inquieta la buena conciencia de la sociedad burguesa (Ruiz Ramón 1967: 407-408).

La nueva interpretación del héroe burgués, forjada en la caracterización y en la popularidad del *Tenorio*, además de testimoniar su vigencia en la época, produce una serie de versiones paródicas teatrales del mito, así como su tratamiento en la novela realista. Además, apunta la crítica (Hayem 1886; Massin 1979: 69; Becerra 1997: 173-174; y Serrano 1998: 56) que todos estos textos, pese a la diferencia de género, tienen en común un elemento fundamental: fijan el centro de interés en la figura del seductor, dejando de lado el encuentro con la Muerte, con lo que el personaje mítico de Don Juan cede el protagonismo al tipo sociológico del donjuán, llamado también tipo donjuanesco.

Con respecto a las parodias dramáticas, Carlos Serrano (1996: 12-70), en su estudio *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio* de 1996, contabiliza hasta 42 textos aparecidos en España entre 1874 y 1899. Estos hipertextos, afirma el estudioso, se caracterizan por la inversión de una serie de valores acompañada, muy a menudo, de una sátira de aquellas actividades y profesiones vinculadas al personaje degradado de Don Juan. Entre estas destacan *Juan el perdío* (1848), de Mariano de Pina y Bohigas, en la cual se produce el cambio de lo noble por lo vulgar y del honor por el encanallamiento; *Un Tenorio moderno* (1864), de José María Nogués, donde se resalta la preocupación por el dinero y la moral; *Don Juan notorio* (¿1874?), de autor desconocido y de carácter vulgar y pornográfico (Gies 1994: 100); *Doña Juana*

¹⁵⁵ Por los temas tratados, este drama de Ventura de la Vega recuerda al cuento –o novela ejemplar– de «El curioso impertinente», que Miguel de Cervantes intercala a lo largo de los capítulos 33, 34 y 35 de la primera parte del *Quijote* (Cervantes 2004).

Tenorio (1876), de Rafael María Liern, donde se asiste a una curiosa inversión de papeles en relación con el drama de Zorrilla; y *Las mocedades del Don Juan Tenorio* (1877), de Juan de Alba, cuya sátira está dirigida al clero¹⁵⁶.

Como demuestran el estudio de Ignacio Javier López, titulado *Caballero de novela. Ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna, 1880-1930*, (1986), y el de Paciencia Ontañón de Lope, *El donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios* (1993), la novela realista española de fin de siglo proporciona numerosas muestras del seductor donjuanesco. Sin embargo, las más representativas se encuentran entre las obras de dos de los autores más prestigiosos de la época: Galdós y Clarín.

Entre la multitud de donjuanes retratados por el primero destacan los personajes de Joaquín Pez, en *La desheredada* (1881); de Juanito Santa Cruz, en *Fortunata y Jacinta* (1886); y de don Juan López Garrido, en *Tristana* (1892). En la primera de estas novelas, el autor describe el contraste entre la conciencia romántica e idealista del protagonista masculino –de origen aristocrático– y la degradación en la que este se encuentra, viviendo como un señorito ocioso a quien le gusta darse al juego y a la seducción de las mujeres, acostumbrado ya al conformismo burgués. En efecto, según dice el propio Joaquín, citando su ilustre progenitor:

Yo vivo de lo ideal, yo sueño, yo deliro y acato la belleza pura, yo tengo arrobos platónicos. En otro tiempo, ¿quién sabe lo que hubiera sido yo? Quizá un don Juan Tenorio [...] Ahora ¿qué soy? Un desgraciado, por lo mismo que me estorba lo negro en cuestiones de positivismo (Pérez Galdós 1960: 1091)¹⁵⁷.

Por su parte, Juanito Santa Cruz, el protagonista masculino de *Fortunata y Jacinta*, encarna el perfecto donjuán: un hombre joven, atractivo, burgués –es decir, elegante, ocioso, frívolo, veleidoso– y cínico, que ve en la seducción de las mujeres un juego para satisfacer sus caprichos. Es, además, un transgresor de las

¹⁵⁶ Sobre estas obras, excepto *Un Tenorio moderno*, véase Serrano (1996: 75-115; 157-200; 201-231; 235-280). Y sobre las obras de Nogués y María Liern, cf., además, Nozick (1950: 105-112).

¹⁵⁷ Citamos por el IV volumen de la edición de Aguilar de las *Obras completas* del autor (Galdós 1960).

normas sociales, pues traiciona a su esposa Jacinta con las pobres Fortunata y Aurora, aunque no duda en recurrir a las leyes cuándo lo necesita¹⁵⁸.

Al final, Galdós relaciona expresamente el personaje de don Juan López Garrido, amante de Tristana, con el héroe de Zorrilla. No obstante, el retrato que ofrece de él nada tiene que ver con el noble y gallardo *Tenorio*, puesto que ya al principio de la novela Don Juan es descrito como un hombre decadente, celoso y posesivo. En el final, en cambio, el personaje decide casarse con Tristana y convertirse en un burgués pacífico, que encuentra en la vida matrimonial y en la fe unos «infantiles consuelos» (Pérez Galdós 1961b: 1610)¹⁵⁹.

En el mismo período, Leopoldo Alas, conocido también como Clarín, homenajea al *Tenorio* recurriendo a un mecanismo narrativo análogo al que ya había utilizado E.T.A. Hoffmann en su novela. En efecto, en el corazón de su obra maestra, *La Regenta* (1884), en el capítulo 16, el escritor español imagina a Ana Ozores y a su seductor Álvaro Mesía asistiendo a una representación del drama de Zorrilla. La referencia intertextual se convierte, por tanto, en la proyección ficticia del juego de seducción entre los protagonistas de la novela. Ana, como Inés, lucha contra dos fuerzas conflictivas: la atracción hacia Mesía y su deber de esposa temerosa de Dios. Finalmente, como es sabido, Ana sucumbe y convierte su casa en el «nido del amor adúltero» (Clarín 1981 II: 451)¹⁶⁰. El desenlace trágico de la novela se aleja del de Zorrilla y se aproxima, en cambio, a la versión ya citada de Pushkin, *El convidado de piedra* (1830), puesto que el seductor mata en duelo al marido de su víctima. Sin embargo, Mesía no corresponde en nada a la grandeza

¹⁵⁸ Otro aspecto que acerca la novela de Galdós al drama de Zorrilla es el personaje de Mauricia que recuerda en su función al de Brígida. En efecto, en el convento donde Fortunata se encuentra internada para redimirse de sus pecados, Mauricia en un momento de confidencias con la joven, le dice: «¿Crees tú que Juanito no viene a rondar el convento desde que sabe que estás aquí? *Paices* boba. Tenlo por cierto» (Pérez Galdós 1961a: 263). Posteriormente, Mauricia vuelve a hablar de Juanito, esta vez tratándolo ya de Don Juan: «Pues chica, no seas pava... ¿qué crees tú que el mejor día no te vuelve a querer tu don Juan?» (Pérez Galdós 1961a: 370). Las citas remiten al V volumen de la edición de Aguilar de las *Obras completas* del autor (Galdós 1961a).

¹⁵⁹ Citamos siempre por el V volumen de la edición de Aguilar de las *Obras completas* del autor (Galdós 1961b).

¹⁶⁰ Las citas remiten a la edición de Castalia al cuidado de Gonzalo Sobejano (Clarín 1981).

del Don Juan mítico romántico: su amor es falso y dictado por la vanidad y, como el Don Giovanni de Mozart y Da Ponte es un conquistador cínico que seduce y huye. Ana, en cambio, por lo menos con respecto a su relación inicial con Mesía, representa según nuestro punto de vista la verdadera heroína de la novela, pues es ella la única que, entregándose totalmente al que cree un amor verdadero y puro, lucha contra una sociedad decadente, corrupta e hipócrita, como es Vetusta. La fuerza de este personaje reside en el hecho de que, aunque derribada y marginada, Ana no se arrepiente de su vida.

4.2. Ciencia y literatura en el siglo XX: el psicoanálisis de Otto Rank y la morfología de Gregorio Marañón

En la literatura de finales del siglo XIX, como acabamos de ver, se va delineando una interpretación del mito de Don Juan centrada en la figura del seductor donjuanesco. Esta nueva lectura, que se desarrollará a lo largo del siglo XX, se debe también a la influencia de las teorías psicoanalíticas, biológicas y morfológicas que vieron la luz en esa época.

El propio Freud recurrió a los mitos literarios, en particular a Edipo y a Hamlet, para profundizar en el estudio de los comportamientos humanos. En opinión de Jean Starobinski, Freud cree que «el poeta [...] ostenta más que los otros hombres el poder de manifestar la vida afectiva, privilegio que le convierte en un mediador entre la oscuridad de la pulsión y la claridad del saber sistemático y racional» (Starobinski 1974: 211)¹⁶¹. Por consiguiente, podríamos afirmar que la interpretación del mito desde la perspectiva psicoanalítica concibe el héroe como un caso clínico en cuyo comportamiento se manifiestan las pulsiones, las fantasías, las imágenes y los deseos del inconsciente, que a su vez buscan acceder a la conciencia.

Nos hemos referido ya anteriormente al desarrollo de la crítica literaria de orientación psicoanalítica aplicada al estudio del mito en general, aludiendo a las

¹⁶¹ Citamos por la edición española (Starobinski 1974) de *La relation critique*, publicada por Gallimard en 1970.

teorías de Denis de Rougemont, Charles Mauron y Gilbert Durand. Sin embargo, es importante detenernos también en los estudios psicoanalíticos que se dedican al mito de Don Juan de manera exclusiva, pues la literatura surgida hasta mediados de los años cincuenta del siglo XX se ve influida por ellos.

Es Otto Rank (1932: 168) quien profundiza por primera vez en la concepción psicoanalítica del mito objeto de nuestro estudio. Basándose en la versión de Mozart, en su obra *Don Juan une étude sur le Double* (1932), el estudioso advierte que el carácter distintivo del héroe no reside únicamente en la seducción y en el enfrentamiento con la muerte, sino también –y esto es lo novedoso– en el sentimiento de culpabilidad que lo acompaña. Además, afirma Rank (1932: 147; 184; 189; 247-248), otro aspecto que destaca en su análisis de la figura de Don Juan es el narcisismo originado en la relación con su doble. En efecto, la lucha entre el comportamiento individual del héroe –que rechaza la muerte y el amor sexual– y el social representado por su criado, el Comendador y el grupo de las mujeres seducidas, constituye una unidad psicológica que, en su proyección literaria, manifiesta el comportamiento humano en relación con el amor y la inmortalidad.

Por otra parte, Gregorio Marañón parece estar realmente fascinado por esta figura mítica, a la cual le dedica muchos estudios a lo largo de su vida y que culminan en una obra que sintetiza su pensamiento al respecto, titulada *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda* (1940)¹⁶². El planteamiento de estos

¹⁶² La obra consta de tres partes: la primera titulada «Los misterios de San Plácido» (Marañón 1940: 13-66), donde el médico reflexiona en torno a los extraños acontecimientos ocurridos en este monasterio de Madrid durante el reinado de Felipe IV, es decir, las continuas agresiones que las monjas sufrían por parte de seres infernales. En su opinión, estos hechos son un reflejo de la sociedad moralmente reprimida de la época y añade que en ella pudo engendrarse el mito de Don Juan; la segunda parte, dedicada a la «Gloria y miseria del conde de Villamediana» (Marañón 1940: 67-116), sintetiza sus pensamientos en torno a la personalidad de Don Juan; y la tercera «La novia de Don Juan» (Marañón 1940: 117-163) está dedicada a la figura de la reina Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, y a su supuesta relación con el conde de Villamediana, cuyos comportamientos, afirma Marañón, tendían hacia la homosexualidad. En su ensayo, el estudioso demuestra tener un buen conocimiento no solo de los modelos creados por Tirso, Zorrilla, Molière, Mozart, etc., sino también de los estudios críticos fundamentales, como el de Gendarme de

estudios es de carácter biológico, pues en su opinión el donjuanismo es un caso médico del cual se debe investigar la relación entre el héroe y la sexualidad, recurriendo a las ciencias anatómicas y a las fisiológicas. En concreto, Marañón cree que la significación del mito de Don Juan reside en la falsa virilidad del tipo donjuanesco. Además, como ya señalaba en el artículo «Notas para la biología de don Juan» (1924)¹⁶³, esta actitud se debe a una presión psicológica y educativa ejercida por la sociedad que amenaza las relaciones entre hombres y mujeres.

Los resultados de la investigación del médico español acerca de la caracterización del donjuán se resumen en la segunda parte del ensayo de 1940, titulada «Gloria y miseria del conde de Villamediana» (Marañón 1940: 67-116). Estos rasgos se pueden agrupar de la manera siguiente:

- a. El donjuanismo es un fenómeno peculiar de la adolescencia, ya que en ella la virilidad es indefinida y pasajera, pues se ve abandonado al llegar a la edad adulta. Los hombres que permanecen donjuanes también en la madurez no quieren abandonar los rasgos de esta indeterminación sexual juvenil, lo que constituye el secreto de su capacidad seductora;
- b. Consecuencia de la virilidad indefinida es la indeterminación del objeto afectivo: si el hombre maduro está caracterizado por una gran diferenciación del objeto amoroso, Don Juan, en cambio, es todo instinto indiferenciado. Su obsesión para las mujeres no oculta la falta de

Bévotte, Said Armesto, Menéndez Pidal y Rank. Su conocimiento de la materia le permite desarrollar una serie de teorías propias acerca de los orígenes del mito –que, como Farinelli, sitúa en Italia–, el contexto sociológico del nacimiento del personaje en España –debido a su vinculación con los elementos religiosos y fúnebres típicamente ibéricos–, sus posibles modelos históricos –en concreto respecto al conde de Villamediana–, y finalmente, las razones del poder de fascinación del mito, relacionadas principalmente con las versiones de Tirso y de Zorrilla. Sobre la influencia de Marañón en los estudios biológicos, morfofisiológicos y psicoanalíticos sobre Don Juan, cf., además, Paraíso (2008: 313-337).

¹⁶³ El artículo «Notas para la biología de don Juan» (1924), apareció por primera vez en la *Revista de Occidente* y, posteriormente, fue recopilado, junto con todos los demás estudios del autor, en sus *Obras completas. Artículos y otros trabajos*, publicadas por Espasa Calpe entre 1966 y 1977). A esta edición (Marañón 1968) remitimos para las referencias a este texto.

satisfacción, sino el goce que siente con cualquiera de las mujeres. Por esta razón, el donjuanismo se acerca a la actitud típica de los adolescentes, del macho y de las especies animales;

- c. La belleza física delicada y afeminada es otro rasgo propio del donjuán, tal como lo demuestran las figuras de Miguel de Mañara y Casanova, cuyas fisionomías son contrapuestas a la morfología antiestética de los que él considera hombres dotados de capacidad amorosa extraordinaria¹⁶⁴.

En conclusión, concordamos con Becerra cuando afirma que, si en el romanticismo la estructura mítica había vacilado, la interpretación científica del mito provoca su total desmitificación (Becerra 1997: 173-174). Según esta nueva corriente interpretativa, el donjuanismo está caracterizado por ser un caso clínico de indeterminación –sexual o psicológica– debida a la incapacidad de amar del sujeto, y originada por el egoísmo, o narcisismo, como lo entiende Rank, o individualismo, según la interpretación de Watt (1966).

4.3. Nuevas tendencias en la España de la primera mitad del siglo XX

A lo largo del siglo XX se produce una verdadera explosión de obras de ficción y de pensamiento sobre el mito de Don Juan¹⁶⁵, realizándose también las primeras versiones cinematográficas¹⁶⁶. De entre las películas españolas que se

¹⁶⁴ También Gonzalo R. Lafora en su obra *La psicología de Don Juan* (1975), recurre a la morfofisiología para desarrollar su teoría acerca de la caracterización del héroe. No obstante, parece tomar las distancias del juicio de Marañón, puesto que en su opinión Don Juan «debe ser un magnífico tipo corporal y psíquico» cuyos rasgos peculiares residen en su «belleza, valor, osadía, fortaleza, arte de amar, varonía» (Lafora 1975: 18).

¹⁶⁵ Entre las obras filosóficas que se ocupan del mito de Don Juan se coloca, además, el ya mencionado *Le mythe de Sisyphe* (1942), de Albert Camus, que junto con la de Kierkegaard –seductor reflexivo y angustiado–, y de Nietzsche –Don Juan del conocimiento trágico y dionisiaco–, proporcionan las interpretaciones que más contribuyeron a la concepción del donjuanismo a lo largo del siglo XX.

¹⁶⁶ Sobre la recreación cinematográfica del mito de Don Juan en el cine español, véase Fernández (2000).

basan en el mito de Don Juan destacan: *Don Juan Tenorio* (1910), de Albert Marro y Ricardo de Baños; *Don Juan Tenorio* (1922), de Ricardo y Ramón de Baños; y *Don Juan* (1950), de José Luis Sáenz de Heredia. Con posterioridad, se recuerdan *Don Juan* (1974), de Antonio Mercero; *Viva, muera Don Juan* (1977), de Tomás Aznar; *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), de Antonio Mercero; *Don Juan en los infiernos* (1991), de Gonzalo Suárez; *Don Juan* (1997), de José Luis García Berlanga; e *Io, Don Giovanni* (2009), de Carlos Saura¹⁶⁷. De entre las versiones cinematográficas extranjeras hay que citar *El amor de Don Juan* (1956), de John Berry; *El ojo del diablo* (1960), de Ingmar Bergman; *Los amores de Don Juan* (1971), de Al Bradley (Alfonso Brescia)—; *Don Giovanni* (1979), de Joseph Losey; *Don Juan de Marco* (1995), de Jeremy Leven; y *Don Juan* (1998), de Jacques Weber.



Ilustración 1. Cartel del estreno de *Don Giovanni* (1979), de Joseph Losey.
<https://www.pinterest.it/pin/433330795377070135/>

La literatura de este periodo privilegia la visión antirromántica, filosófica y psicológica del mito, produciendo una serie de reescrituras muy heterogéneas

¹⁶⁷ Las películas de Antonio Mercero (1990), Gonzalo Suárez (1991) y Carlos Saura (2009) serán analizadas en detalle a lo largo de la tercera parte de nuestro trabajo.

entre ellas, pues abarcan géneros distintos, como el ensayo filosófico, el drama, la novela y la parodia. Sin embargo, todos estos hipertextos comparten el despojo de toda trascendencia mítica, remitiendo al tipo de comportamiento que se conoce como donjuanesco.

4.3.1. Visiones antirrománticas españolas: decadencia del héroe, compromiso burgués y versiones paródicas

Siguiendo la línea trazada por Stendhal y Le Vavas seur en Francia¹⁶⁸ y la *alta comedia* en España, algunos autores de principio del siglo XX siguen proponiendo un Don Juan decadente y envejecido que vierte sus deseos frustrados sobre su mujer y sus hijos. Anhelando al perdón de sus familiares, el héroe se redime de su pasado –recurso obligado de estos autores para rechazar la interpretación romántica del mito–, y se compromete con los ideales burgueses. En muchas ocasiones, además, esta línea interpretativa se entrecruza con la ridiculización del héroe, es decir que Don Juan se enfrenta a un seductor más joven, contra quien pierde, y acaba escarnecido por los personajes femeninos. En estas obras, el galán, víctima del juego de seducción, finalmente se entrega por completo a los ideales burgueses, y acaba convirtiéndose en un defensor acérrimo de la estructura social y familiar al más puro tradicionalismo. Entre las versiones españolas que siguen esta corriente, hay que mencionar la novela *El alma y el cuerpo de Don Juan* (1915), de Alberto Insúa y, sobre todo, el drama *Las canas de Don Juan* (1925), de Juan Ignacio Luca de Tena, en las cuales el seductor termina siendo un burlador burlado¹⁶⁹.

¹⁶⁸ La producción en la Francia de la época sobre estas mismas temáticas es muy extensa. Por tanto, nos limitaremos a nombrar solo algunas de las obras más representativas, entre las cuales se hallan las siguientes: *La vieillesse de Don Juan* (1853), drama de Jules Viard; *Le mariage de Don Juan* (1909), novela de J.-E. Fidaio-Justiniani, donde el héroe acaba dedicándose a la familia; y el drama *La vieillesse de Don Juan* de Mounet Sully y Barbier (1906), donde se exalta el tema de la paternidad. La ridiculización del héroe se puede apreciar en la novela *La vieillesse de Don Juan* de Camille Debans (1905). Cf. Weinstein (1959: 134-136).

¹⁶⁹ Cf. Jurado Morales (1998: 145-172).

Sin embargo, esta tendencia moralizante se abandonó muy pronto (Weinstein 1959: 135; Becerra 1997: 166) y en su lugar se prefirió dar espacio a una concepción menos ética del mito que subrayase sobre todo la ridiculización del héroe. Este tratamiento de la materia mítica, que remitía, sin duda, a la obra de Zorrilla, dio lugar, además, a una abundante serie de obras que exploraron su adaptación a las facetas más diferentes.

Tal como recuerda Serrano (1996: 15), esta visión origina en España la aparición de 117 puestas en escenas paródicas que se estrenaron entre 1900 y 1929¹⁷⁰. Entre ellas, aparecen las versiones siguientes: el *Tenorio modernista* (1906), de Pablo Parellada, donde a través de los protagonistas Don Juan y don Luis se ridiculiza al poeta modernista¹⁷¹; el *Tenorio feminista* (1907), de Paso Cano, Servet y Valdivia, donde las protagonistas femeninas doña Juana y doña Luisa substituyen a los personajes masculinos, a las cuales nadie se resiste¹⁷²; *Don Juan de Carrillana* (1913), de Jacinto Grau, donde un galán maduro corteja a su propia hija sin saber que lo es y, una vez descubierto, es burlado por todo los demás personajes¹⁷³; *Don Juan buena persona* (1918), de los hermanos Quintero, donde Don Juan –esta vez apellidado de la Vega–, que como ya indicó Torrente Ballester (1968: 319) se ha convertido en un filántropo que no abandona nunca a sus amantes¹⁷⁴; y, finalmente el *Tenorio Sarasa* de Francisco Serrano (1927),

¹⁷⁰ Serrano profundiza, además, en la recepción de las versiones paródicas sobre Don Juan en lengua catalana, proporcionando una serie de informaciones en forma de catálogo. Cf. Serrano (1996: 45-70).

¹⁷¹ En la obra se afirma que «el Don Juan y el Don Luis son dos *sportsmen* de los de reloj en la muñeca y monóculo en un ojo, que cuentan los estropicios que han hecho con sus automóviles en Italia y Francia» (Parellada 1906: 14-15). Sobre esta obra, véase, además, Serrano Alonso (1996: 365-383) y Wright (2007: 138).

¹⁷² Cf. Wright (2007: 138-139).

¹⁷³ Grau volverá al mito en 1927, publicando el drama *El burlador que no se burla*. Pese al intento del autor de rehabilitar la figura mítica, la crítica concuerda en considerarla una obra sin pretensiones ni interés particular. Cf. Becerra (1997: 182-183); Vallejo González-Ojeada Escudero (1998: 71-94); Rodríguez López-Vázquez (1999b: 457-458).

¹⁷⁴ En opinión de Becerra (1997: 184), la versión del mito de los Quintero «deja traslucir el cambio de los valores morales de la sociedad de su tiempo», pues sus correrías amorosas no solo son aceptadas por los demás, sino que también se elogian.

donde por primera vez, influido por la interpretación de Marañón, se presenta a un Don Juan homosexual¹⁷⁵.

De entre estas versiones teatrales paródicas que tenían como sujeto el *Tenorio* y que se pusieron en escena en los teatros de Madrid, destaca una que, en cambio, se representó en la Residencia de Estudiantes, donde Federico García Lorca hizo el papel del escultor y Luis Buñuel, además de hacerse cargo de la dirección, actuó como Don Juan¹⁷⁶. Es el propio Lorca quien da noticia de dicha representación, titulada *Profanación del Don Juan Tenorio* (1920), en una carta que le envía a su familia¹⁷⁷. En opinión del escritor granadino, el drama fue una «representación, desde luego, sintética y futurista, puesto que el drama de Zorrilla tuvo que ser reducido a unas cuantas escenas capitales servidas con muebles de estos tiempos. Y [...] en la escena de la hostería, Don Juan apareció escribiendo a máquina» (García Lorca 1997: 87-88).

Como conclusión de esta panorámica acerca de las versiones teatrales basadas en el drama de Zorrilla de carácter renovador, cabe destacar la colaboración de Salvador Dalí en la puesta en escena del *Tenorio* de 1949 de Luis Escobar –director, entonces, del Teatro María Guerrero–, donde no solo se ocupó de la indumentaria y de la escenografía, sino que participó activamente en la

¹⁷⁵ La crítica (Sáenz-Alonso 1969: 165; Becerra 1997: 179-181; 1998: 479-483; Wright 2007: 139-140) concuerda en afirmar que si Marañón había aludido a una posible tendencia homosexual de Don Juan, haciendo hincapié en la virilidad indefinida y la belleza física delicada y afeminada del personaje, es en el drama *L'Homme et ses fantômes* (1924), de H.R. Lenormand donde se presenta a un Don Juan plenamente seductor y, al mismo tiempo, despojado de su virilidad y cuya homosexualidad queda patente.

¹⁷⁶ La obra se volvió a representar en 1924, siempre en la Residencia, esta vez con Dalí en el papel de don Luis Mejía (Gibson 2013: 130). El texto de la obra, conocida también como *El Tenorio de Buñuel*, se reproduce en Sánchez Romeralo (1989: 357-379). Las fotografías de la representación se hallan en Sánchez Vidal (1988: 115).

¹⁷⁷ Nos referimos a la carta que Lorca escribe «antes de 28 de octubre» de 1920 y que dice: «Ahora aquí en la Residencia vamos a hacer una función del Tenorio y yo represento dos papeles y hago un monólogo graciosísimo. Va a ser una cosa muy fina. Ya os mandaré las fotos que nos hagan» García Lorca (1997: 85). Citamos por la edición del *Epistolario completo* del autor, publicada por Cátedra (García Lorca 1997).

elaboración de dicha representación¹⁷⁸. Los rasgos singulares del artista se pueden apreciar tanto en la aportación escenográfica, como en la textual, puesto que potencia el carácter fantástico-religioso de la obra, sin modificar el significado original de la misma. El drama se volvió a representar el 3 de noviembre de 1950, siempre en el teatro María Guerrero, con algunos cambios en los decorados que, en opinión de la crítica, rompen, aún más, la visión tradicional del drama, situando al espectador en el universo daliniano más surrealista¹⁷⁹.

A todas estas obras dramáticas, hay que añadir la novela de Enrique Jardiel Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931), donde, en el apartado titulado *Ensayo 27.423* insertado en la primera parte de la obra, el autor, recurriendo al humor típico que lo caracteriza, presenta su teoría personal y desmitificadora sobre el donjuanismo (Becerra 1997: 184-186). El juicio de Jardiel Poncela sobre Don Juan es tajante, pues lo tacha de «idiota» en numerosas ocasiones¹⁸⁰. El autor vuelve a insistir en la estupidez y en la inutilidad de este personaje, hasta afirmar, en lo que se refiere a su capacidad seductora, que su reputación de mujeriego le precede, por lo cual ya no le hace falta que se esfuerce para que las mujeres se enamoren de él (Jardiel Poncela 1988: 110-111)¹⁸¹. Posteriormente, en la segunda parte de la novela, se presenta la historia de Pedro de Valdivia, cuyo nombre, como explica el autor con ironía no es elegido al azar, pues «corresponde a uno de los más ilustres conquistadores que resplandecen en la Historia, el conquistador de Chile. (Y el nombre de un conquistador le viene a

¹⁷⁸ Aunque no existen grabaciones del original, disponemos del vídeo de la reposición de este drama –comúnmente llamado *El Tenorio de Dalí*– a cargo del director Ángel Fernández Montesinos, rodado en 2003, con motivo de las celebraciones del centenario del nacimiento de Salvador Dalí. La grabación está disponible en el archivo del Centro de Documentación Teatral de Madrid.

¹⁷⁹ Cf. Cañizares Bundorf (2000: 201-228); Rubio Jiménez (2001: 55-94), Oliva (2004: 169-173); Wright (2007: 143-156).

¹⁸⁰ En su opinión, «si el hombre normal busca a la mujer para tener niños y niñas o para tranquilizarse, cualquier hombre que busque algo distinto en la mujer es un idiota. Por tanto, don Juan es un idiota» (Jardiel Poncela 1988: 98-99).

¹⁸¹ Citaremos siempre por esta edición (Jardiel Poncela 1988), por lo tanto, en adelante, se indicará solo el número de página correspondiente.

un don Juan como anillo a la desposada)» (117). Los comentarios de Jardiel Poncela se siguen produciendo a lo largo de la historia, superponiéndose, además a los del narrador, quien se manifiesta intercalándose en la narración. Este último, junto con los demás personajes –sobre todo la mujer fatal Vivola Adamant, de la cual Pedro está enamorado, el criado Ramón, quien muestra una admiración y una fidelidad sin límites hacia Valdivia; y el vizconde Pantecosti, portavoz de los herederos del marqués– ofrece la descripción física del protagonista, así como de su posición económica acomodada, de su renombre e incluso indica la reacción que provoca en los demás. Sin embargo, todo eso contribuye a definir los rasgos principales de Pedro –resumidos en la lista que este ofrece a Luisito Campsa, su discípulo (313-345)– que, consciente de su condición de donjuán¹⁸², cansado y deprimido, remiten al seductor seducido y abandonado, a que ya hemos aludido anteriormente¹⁸³.

La novela tiene su contraparte dramática en *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1933). En esta trasposición teatral se mantienen, dentro del límite de la posibilidad escénica, los mismos rasgos de la novela. No obstante, hay algunas diferencias que llevan al autor a plantear el argumento con menos dureza, de una forma más cómica que satírica. Por consiguiente, el tratamiento de los personajes, en conjunto, se supedita al condicionamiento genérico de las obras. En concreto, la evolución psicológica del protagonista masculino, aquí llamado Sergio Hernán, está menos desarrollada que la de Pedro de Valdivia, ya que asume con horror su condición de enamorado ya al principio del drama. Al contrario de lo que ocurre en la novela, en la cual el protagonista, por ser rechazado, se suicida, en la comedia, el amor de Sergio es correspondido por la inocente Elena. Este hecho da lugar así a una rehabilitación moral del héroe, equivalente a la salvación por amor

¹⁸² En efecto, Valdivia se compara con Juan de Mañara, Casanova, Lovelace y Lord Byron (349).

¹⁸³ La aniquilación del seductor está a cargo, en el caso de la novela de Jardiel Poncela, del personaje de Vivola Adamant, cuyos rasgos son parecidos a las de los personajes femeninos ya encontrados en *Doña Juana Tenorio* (1876), de Rafael María Liern; en el *Tenorio feminista* (1907), de Paso Cano, Servet y Valdivia; y *Las canas de Don Juan* (1925), de Luca de Tena. Sobre la inversión de papeles entre Don Juan y doña Juana en Jardiel Poncela, cf. Montoya Rodríguez (2005: 317-326).

del Don Juan de Zorrilla, al tiempo que la función ejercitada por el personaje de Elena se acerca a la de Inés, contraponiéndose a la figura de la mujer fatal de la novela.

4.3.2. La sublimación de Don Juan en la producción literaria española entre dos generaciones

También los grandes intelectuales españoles de la primera mitad del siglo XX, pertenecientes a la denominada generación del 98 y a la reformista de 1914, han reflexionado en torno al sentido de la tradición cultural española y sus mitos. Por lo que respecta al de Don Juan, Azorín, Ramiro de Maeztu, Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala y Salvador de Madariaga no se han quedado exentos de la fascinación ejercida por este personaje. En sus obras, todos ellos vuelven hacia una reafirmación de las cualidades tradicionales del mito, tratando de sublimar, cada uno desde una perspectiva propia, su figura que consideran española y universal al mismo tiempo.

Las distintas interpretaciones que estos intelectuales han expresado tanto en sus obras de ficción como en la producción ensayística o periodística son tan complejas que dificultan su catalogación dentro de unas líneas temáticas marcadamente definidas¹⁸⁴. No obstante, se pueden detectar algunas tendencias filosóficas y científicas que han influido en su interpretación, como la morfofisiología de Marañón y la teoría del *Übermensch* de Nietzsche¹⁸⁵. De ahí, la visión de un Don Juan/Superhombre, del cual se exalta su capacidad seductora y su fuerza vital, como en Ortega y Gasset, Martínez Sierra, Maeztu y Valle-Inclán; o, al contrario, de un personaje que, al igual que Mañara, rehúye a las mujeres y el

¹⁸⁴ Un análisis de este tipo ha sido propuesto por Becerra (1997: 173-193). Sin embargo, como la propia estudiosa admite, esta estrategia implica muchos problemas, en particular, el hecho de que muchas versiones se puedan encasillar en más de una línea interpretativa presupone «mostrar solo verdades a medias» Becerra (1997: 174).

¹⁸⁵ Sobre la influencia de Nietzsche en los intelectuales de dichas generaciones, cf. Giménez Caballero (1927); Tejada (1952: 221-227); Sobejano (1967); y Ruiz Serrano (2017).

mundo secular, que es el caso de los Don Juanes de Azorín y de Unamuno; o, también, que reflexione acerca de la relación amorosa entre hombre y mujer, según la interpretación de Pérez de Ayala y Madariaga.

4.3.2.1. Don Juan como Superhombre: la interpretación del mito según José Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu y Ramón del Valle-Inclán

Entre 1921 y 1925 José Ortega y Gasset publica en *El Sol* una serie de estudios sobre Don Juan en los cuales afirma en más de una ocasión la grandeza mítica del héroe, pues lo reconoce como símbolo del ser humano que busca incesantemente un ideal. En el artículo titulado «Introducción a un Don Juan» (1921), insiste en la idea según la cual es incorrecto pensar en el personaje como en un fanfarrón, un mujeriego sin escrúpulos y un frívolo, sino que debería ser considerado como un «varón superlativo» (Ortega y Gasset 1964b: 125)¹⁸⁶, no solo por su capacidad increíble de seducir y su vitalidad extrema¹⁸⁷, sino también, y más importante, por ser un «símbolo esencial e insustituible de ciertas angustias radicales que al hombre acongojan, una categoría inmarcesible de la estética y un mito del alma humana» (Ortega y Gasset 1964b: 125). El hecho de que –escribía algunos años antes Ortega en el ensayo «Muerte y resurrección» (1917), publicado en *El Espectador*– la vida de Don Juan transcurre en la búsqueda de un amor ideal que no alcanza nunca, lo convierte en un héroe trágico, «sin finalidad»:

Lealmente va don Juan por el mundo en busca de algo que absorba por completo su capacidad de amar: se afana incesablemente en la pesquisa de un fin. Mas no lo encuentra; su pensamiento es escéptico aun cuando es su pecho heroico. Nada le parece superior a lo demás; nada vale más, todo es igual. Pero sería incomprensivo tomarle por un hombre frívolo. Lleva siempre en la mano su propia vida, y [...]

¹⁸⁶ Las citas al texto remiten al IV volumen de las *Obras Completas* (Ortega y Gasset 1964b). La influencia de la teoría Nietzscheana del *Übermensch* en Ortega es evidente y ha sido ya objeto de valiosos estudios. Cf. Pulido Tirado (1998: 339-359); Chittkusol (2011: 533-544); Ruiz Serrano (2017).

¹⁸⁷ La interpretación de Ortega parece oponerse a la teoría de Marañón, según la cual Don Juan es incapaz de vivir el amor con pasión.

consecuente con su corazón, está dispuesto a ponerla sobre cualquier cosa [...] Tal es la tragedia de don Juan: el héroe sin finalidad (Ortega y Gasset 1964a: 149-150)¹⁸⁸.

En los mismos años, Ramiro de Maeztu, preocupado, como todos los miembros de su generación, por el atraso en que se hallaba España, recurre a los mitos literarios hispánicos para desarrollar su pensamiento en torno a este tema. En el «Prologo» a *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía* (1925), el pensador vasco propone una vuelta a los caracteres tradicionales representados por dichos mitos para reflexionar acerca de la condición de debilidad, tanto política, como económica, social y militar, de la España de su tiempo. Estos mitos literarios, afirma Maeztu, son indispensables para que se pueda reflexionar acerca de los problemas de una generación afectada por la crisis de ideales, puesto que

no nos cuentan una fábula extraña, sino una realidad o una posibilidad de nuestra propia vida (*de te fabula narratur*), con lo que remueven, quiéranlo o no, nuestros propios problemas. Su misma sencillez no tiene otro objeto que el de presentarnos con mayor claridad los eternos conflictos del ideal y la realidad, las pasiones y el deber (Maeztu 1968: 17)¹⁸⁹.

Y, añade, es precisamente en la lucha entre ideal y realidad, pasión y deber que Don Juan vuelve a surgir «porque enseña la existencia de otra alternativa a cualquier posible elección de ideales, a saber: la factibilidad de vivir sin otro empeño que los vaivenes de nuestros apetitos y caprichos» (101).

De todas estas consideraciones se origina su visión patriótica del mito – compartida por muchos otros escritores y críticos de la época– que, bajo cierta «ola nacionalista» (Casalduero 1975: 76)¹⁹⁰, minusvalora las interpretaciones surgidas en el norte de Europa –incluyendo también Francia e Italia–, pues en

¹⁸⁸ Citamos por el II volumen de las *Obras Completas* (Ortega y Gasset 1964a).

¹⁸⁹ Las citas al texto se refieren a esta edición (Maeztu 1968) y, en adelante, llevarán solo el número de página correspondiente.

¹⁹⁰ En opinión de Casalduero (1975: 76), la posición de Maeztu forma parte de la teoría del origen español del mito desarrollada, como ya hemos visto, por la crítica de principios de siglo y que el estudioso define como «religiosa o política».

todas ellas Don Juan acaba «desnaturalizado» (Pulido Tirado 1998: 345),¹⁹¹ Desde la mirada tradicionalista y nacionalista de Maeztu, Don Juan se convierte en aquel superhombre o *Übermensch* que había sido teorizado por Nietzsche (Tejada 1952: 221-227; Marrero 1955 y Ruiz Serrano 2001: 69-121), por lo que

Don Juan es, ante todo, una energía bruta, instintiva, petulante, pero inagotable, triunfal y arrolladora [...] Don Juan es la libertad de movimientos, la irresponsabilidad, la energía infinita e inagotable [...] Don Juan es el poder, la energía que Dios da, sin que cueste nada almacenar y mantener; la fuerza por gracia, y no por mérito. Por la inmensidad de su energía es Don Juan el ideal, el sueño, el mito. Y porque la invierte en el placer y no sabemos, en horas de crisis de ideales, emplear mejor la vida, es nuestra tentación (88; 94; 103).

En otras palabras, el mito de Don Juan, según Maeztu, responde a la necesidad de encontrar un remedio posible –entre tantos– a la situación de la España decadente post noventayochista. Y la solución, en opinión del escritor madrileño, hay que buscarla en el carácter burlador y rebelde de Don Juan, pues en él se proyecta, según la interpretación de Sobejano, «la necesidad de erigir una nueva tabla de valores, el empuje más bien irracionalista, la estimación positivista de la guerra, la voluntad de poder y el ideal de un hombre regenerado» (Sobejano 1967: 319).

Dentro de las recreaciones del mito de Don Juan influidas por la filosofía nietzscheana, se incluye otro drama de Valle-Inclán titulado *Cara de plata* (1922)¹⁹². Esta vez el autor mira hacia los orígenes del mito, más allá del

¹⁹¹ Maeztu divide la producción literaria acerca del mito de Don Juan en dos grupos. Por un lado, el Don Juan del norte de Europa, el héroe enamorado, ateo y buscador del ideal, cuyas manifestaciones no presentan ningún rasgo digno de interés. Por otro, el Don Juan de España, que, tanto en Tirso como en Zorrilla, encarna el burlador que «carece de anhelos superiores. Es, por definición, el hombre de los apetitos, pero sin ideales, que se contenta con poseer las criaturas, sin darles otro valor» (74).

¹⁹² *Cara de plata* forma parte de la trilogía teatral de las *Comedias bárbaras*, dedicada a la figura de Don Juan Manuel Montenegro, que ya había aparecido en la *Sonata de otoño* y en la *Sonata de invierno*. Aunque es la última obra que Valle-Inclán escribe y publica de la trilogía, figura en primer lugar en su orden cronológico. La acción continúa en *Águila de blasón* (1907), y se produce

Burlador, rastreando el sustrato de la leyenda que supuestamente se halla en los romances gallegos, en los cuales se asistía al enfrentamiento entre el galán y la calavera¹⁹³. El protagonista, Don Juan Manuel de Montenegro, se presenta a sí mismo como

el peor de los hombres. Ninguno más llevado de naipes, de vino y mujeres. Satanás ha sido siempre mi patrono. No puedo despojarme de mis vicios. Me abrazo en ellos. Nunca reconocí ley alguna a mi gobierno. Saliendo a mozo, maté a un jugador por disputa de juego. Violenté la voluntad de una hermana para hacerla monja. A mi mujer afrenté con mil mujeres» (Valle-Inclán 1970a: 137)¹⁹⁴.

Como Don Juan, Montenegro es maestro en la seducción, pues a él ninguna mujer se resiste. Es creyente y conocedor de las normas sociales, aunque se enfrenta a la leyes humanas y religiosas (137). Al mismo tiempo, este Don Juan rural y premítico es un tirano, orgulloso, violento y despótico. Es, además, un personaje satánico, como lo es su descendencia (103). Además, con esta versión Valle-Inclán reafirma la concepción originaria del relato mítico, es decir la del seductor y desafiador de las normas sociales que acaba castigado por la justicia divina, recuperando sobre todo el elemento transcendental, pues vuelve a tratar el tema de la muerte, de la visita de los seres de la ultratumba y de la condena divina.

Concordamos con Clara Luisa Barbeito (1985: 249) cuando afirma que Valle-Inclán concede a la figura de Montenegro el carácter de arquetipo representativo

el desenlace en *Romance de lobos* (1908). De todos modos, cada obra puede leerse y ponerse en escena independientemente, pues todas ellas tienen planteamiento, nudo y desenlace.

¹⁹³ A este respecto, Valle-Inclán en el artículo titulado «Autocrítica» (1924) afirma: «He querido renovar lo que tiene de galaico la leyenda de don Juan, que divido en tres tiempos: impiedad, matonería y mujeres [...] El impío es el gallego, el originario, como explicaba nuestro caro Said Armesto. *El convidado de piedra* es, por solo ser bulto de piedra, gallego... Fatalmente, la irreligiosidad es el desacato de los difuntos. Estas ideas me guiaron con mayor consciencia al dar el remate en *Cara de plata* [...] Este fondo del primer don Juan –don Galán en el romance viejo– es el perseguido con mayor empeño, por lo que tengo por la última decantación del alma gallega» (Valle-Inclán 1970b: 243).

¹⁹⁴ Citaremos siempre por esta edición (Valle-Inclán 1970a), indicando solo el número de página correspondiente.

de los valores de una civilización ya en agonía, confiriéndole una connotación trágica en la línea de concepción de la tragedia nietzscheana. Esta opinión cobra aún más significado si asumimos, además, lo que ya Francisco Elías de Tejada y Gonzalo Sobejano habían opinado a propósito de la filiación de las teorías del filósofo alemán en la producción de los distintos miembros de la Generación del 98. En efecto, según Tejada, «el *Übermensch* o superhombre nietzscheano, repite a la letra los caracteres del Don Juan, del Caín o del Manfredo, a saber: repudio de la moral cristiana, sublimación del apetito, exaltación de la violencia, estimación de la superioridad del fuerte» (Tejada 1952: 225). Por su parte, Sobejano sostiene que la influencia que ejerció Nietzsche en estos escritores reside sobre todo en la estética crítica y renovadora y, a este propósito afirma: «no podía menos de ejercer atracción el pensamiento subversivo de Nietzsche, que denuncia una decadencia (¿cómo España no había de sentirse cómplice de ella?) y anunciaba una nueva voluntad (¿cómo España no había de codiciarla?)» (Sobejano 1967: 29).

4.3.2.2. La quintaesencia de Don Juan: el marqués de Bradomín de Ramón del Valle-Inclán

A diferencia de lo que hemos dicho ya anteriormente sobre la interpretación del mito de Valle-Inclán, *Sonatas* (1902-1905)¹⁹⁵, las primeras obras que dedica a la figura de Don Juan, resultan exenta bien de la subversión paródica, bien de la tendencia trágica que caracterizaría posteriormente tanto la antes mencionada versión dramática *Cara de plata* (1922) como *Las galas del difunto* (1926)¹⁹⁶, aunque comparte con ellas la misma estética decadente y la perspectiva distorsionada de la realidad. En efecto, en la personalidad del marqués de

¹⁹⁵ Sobre esta novela, véase entre otros Alberich (1965: 360-382); Lavaud (1986: 49-72); Barbeito (1988); Becerra (1996: 297-304); Real (1999: 978-986); y Villanueva (2005).

¹⁹⁶ Valle-Inclán volverá al mito de Don Juan una última vez, cuando en 1926 publica el drama *Las galas del difunto* (1926),¹⁹⁶ una versión muy distorsionada de este, en la cual el autor recurre al *Tenorio* solo como pretexto para dirigir una crítica a los valores y a la moral de la sociedad en la que vive.

Bradomín –protagonista de las novelas y proyección ficticia del autor– hay una actitud intelectual que lo vincula al decadentismo como forma de percibir la realidad (Nora 1970: 57). Si, por un lado, el escritor rechaza la depravación, la crueldad y la perversión de la sociedad burguesa en la que vive, por otro, se siente atraído por ella.

En esta obra, Valle-Inclán retrata el héroe como la quintaesencia del seductor, e insiste en la fascinación que el hombre, aunque anciano y feo, ejerce sobre las mujeres. Este rasgo se nos presenta ya en la «Nota» que antecede a la *Sonata de primavera*, donde se lee: «Estas páginas son un fragmento de las ‘Memorias amables’, que ya muy viejo empezó a escribir en la emigración el marqués de Bradomín. Un Don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez! Era feo, católico y sentimental» (Valle-Inclán 1975: 2)¹⁹⁷. De esta nota cabe resaltar algunos aspectos: el primero se refiere a las características formales de la novela, pues se trata de una ficción autobiográfica en la que el marqués rememora unos acontecimientos ocurridos desde su juventud hasta la vejez, marcando las distintas reflexiones que el yo narrador va elaborando según el paso del tiempo. El segundo atañe al adjetivo «amable», que el autor utiliza para calificar el pasado amoroso del protagonista. Este último se desarrolla a lo largo de las cuatro fases de la vida, representadas, como se sabe, por las estaciones del año que constituyen las *Sonatas*.

El aspecto que resulta más significativo para nuestro estudio reside en la caracterización del marqués, pues en ella se hallan muchas similitudes con el protagonista del *Burlador* y del *Tenorio* respectivamente. De hecho, todos ellos son originarios de familias aristocráticas, se mueven por ambientes palaciegos y actúan de acuerdo con los códigos de conducta que su linaje les impone. En segundo lugar, el marqués, tal como sus predecesores literarios, forma parte de la lista de seductores irresistibles que gozan de sus engaños. No obstante, en este rasgo reside el primer punto de ruptura con la caracterización tradicional del mito, puesto que el seductor «más admirable de los Don Juanes» (*Sonata de invierno*

¹⁹⁷ Las citas remiten siempre a Valle-Inclán (1975), con indicación del número de página y de la *Sonata* a la que nos referimos.

168) sigue siendo capaz de fascinar a cualquier mujer a pesar de ser feo y maduro. Bradomín, además, se aparta de estos modelos anteriores al entablar una relación «sentimental» con cada mujer de que se enamora. El Burlador, en cambio, se caracterizaba por la falta de fijación amorosa y por la fugacidad de sus relaciones eróticas; el Tenorio, por su parte, caía preso por el amor verdadero. Asimismo, el donjuanismo de Bradomín parece contraponerse al concebido por Marañón: en la concepción de Valle-Inclán la seducción que excede de la adolescencia nada tiene que ver con el indeterminismo sexual del que hablaba el médico español. En primer lugar, porque detrás de la voluptuosidad amorosa de la edad juvenil se esconde la «felicidad indefinible que da el poder amar a todas las mujeres» (*Sonata de estío* 43). En segundo lugar, porque la búsqueda del placer en la madurez se hace más selectiva. En este último aspecto, nos atrevemos a decir, además, que el donjuanismo de Bradomín resulta más afín al de Kierkegaard, en lo que atañe a la actitud del seductor reflexivo que recurre al buen uso de la palabra para establecer el juego de seducción con la mujer de la cual se enamora, aunque al contrario del filósofo danés, nunca sucumbe al desasosiego final.

4.3.2.3. El Don Juan monástico de Azorín y Miguel de Unamuno

Al otro extremo de las interpretaciones que exaltaban la índole vital y burlesca de Don Juan, José Martínez Ruiz, más conocido por el seudónimo de Azorín, en su novela *Don Juan* publicada en 1922¹⁹⁸, asume la postura moral tradicionalista de la crítica antirromántica (Pérez-Bustamante 1998: 433-434) empezada, como hemos señalado anteriormente, por Stendhal, sin caer en la degradación paródica que había fascinado a Valle-Inclán.

Así pues, el protagonista homónimo de la obra es un hombre maduro que había sido un gran pecador en la juventud y que, al salir de una grave enfermedad,

¹⁹⁸ Manso apunta que la novela surge como respuesta del escritor a la petición que Ortega y Gasset había publicado en las columnas del periódico *El Sol* en junio de 1921, en la cual aspiraba a que los intelectuales se animaran a rehabilitar, reactivar y dinamizar el mito de Don Juan (Manso 1993: 17; 1999: 39).

supuestamente de origen venéreo, sufre una transformación espiritual profunda. Abandonados los vicios, la arrogancia y la vitalidad sensual desmesurada que lo habían acompañado en sus años juveniles, y experimentando el sentimiento inexorable del paso del tiempo¹⁹⁹ (Martín 1996: 198; y Lozano Marco 1998: 109), el maduro Don Juan es ahora un hombre convertido que se entrega totalmente a los sentimientos de piedad, comprensión y amor divino²⁰⁰. Tal como ocurría en las *Sonatas*, también en esta novela se representa un caso de ficción autobiográfica contada por un protagonista que se encuentra en una fase avanzada de su vida. No obstante, a diferencia del marqués de Bradomín, don Juan del Prado y Ramos narra, a lo largo de los treinta y nueve capítulos que componen la obra, los acontecimientos que lo han llevado a la conversión y, sobre todo, la lucha existencial entre la atracción carnal que siente hacia la joven y atractiva Jeannette y la fascinación espiritual hacia la religiosa Sor Natividad; hecho que recuerda que le ocurre a La Regenta, atraída sexualmente por Mesía, y espiritualmente por el Magistral²⁰¹.

Sin embargo, centrando el núcleo de la narración en el proceso de expiación de Don Juan, proporcionándole la opción de experimentar la reparación de los daños causados en su juventud (Lozano Marco 1998: 107), Azorín se aleja del héroe concebido por Tirso, obsesionado por vivir el presente, e imagina para su protagonista un porvenir que aspira a lo eterno. El autor mismo comenta en una entrevista a José García Mercadal su interés por la figura de Don Juan, y dice así:

¹⁹⁹ Pocos años después, Azorín dedicará a este mismo tema la novela *Doña Inés* (1925), de la cual hablaremos en el apartado 6.3.3.

²⁰⁰ La obra ha sido objeto de investigaciones por parte de la crítica. Entre los estudios más destacados, cf. Montero (1943: 83-105); Defilitto-Orbit Negro (1976-1977: 273-336); Da Silva (1992: 179-186); Díez de Revenga (1993: 335-348); Manso (1995: 199-206); Martín (1996: 193-199); Cifo González (1996: 201-206); y Pérez-Bustamante (1998: 431-475).

²⁰¹ Además de las citadas Jeannette y Sor Natividad, completan el catálogo femenino los personajes siguientes: Ángela, la voluptuosa hermana de Natividad, esposa del Maestre don Gonzalo, y madre de Jeannette; Virginia, una ingenua, inocente y hermosa campesina, que Juan admira por su pureza; y, por último, la Tía, una moderna Celestina. Sobre el análisis de los personajes femeninos principales, cf. Bermejo Bermejo (2013).

Mi don Juan se aparta de los anteriores, pues nada tiene de bravucón. Ni de perdonavidas, ni siquiera de burlador de mujeres. Mi don Juan es un hombre piadoso [...] porque es comprensivo. Acepta la flaqueza eterna humana y tiene para los desvaríos ajenos una sonrisa de piedad [...] Mi don Juan está en la edad de la quietud. Vive en una pequeña ciudad, y allí transcurre su vida por un reguero de bondades (García Mercadal 1929: 19-20)²⁰².

De una postura similar a la de Azorín –aunque definitivamente mucho más compleja–, es la interpretación que del mito hace Miguel de Unamuno. En efecto, en el drama *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1934)²⁰³, se presenta a un Don

²⁰² En realidad, y como ya hemos aclarado anteriormente, el tema del Don Juan convertido era muy conocido en la época, tanto en España como en Francia, pues esta tendencia había surgido en el siglo XIX, cuando el mito se había fundido con la leyenda de Mañara. Según lo apuntado por Manso (1995: 200), además, Azorín conocía muy bien los referentes franceses contemporáneos de la recuperación de Don Juan, en particular, *L'homme à la rose* (estrenado en 1920 y publicado en 1922), de Henry Bataille y *La dernière nuit de Don Juan* (1921), de Edmond Rostand. Sobre las obras de estos escritores franceses, véase respectivamente Couchaux (1999: 70-74) y Portnoi (1999: 815-820). A estos textos, hay que añadir otros, de procedencia española, como el drama *Don Juan buena persona* (1918), de Serafín y Joaquín Quintero –al cual nos hemos referido ya anteriormente– y *Don Juan de España* (1921), de Martínez Sierra, una obra de teatro en seis actos firmada por el autor y a cuya redacción participó, sin duda, su mujer María Lejárraga. Cf. Blanco (1989: 7-42); y Dolfi (1998: 95-127). La versión de los Martínez Sierra, que sigue el esquema mítico de Tirso, presenta a un Don Juan cosmopolita que, tras el encuentro con una dama velada –la muerte–, se arrepiente. Esta obra se inserta totalmente en la corriente tradicionalista del mito, pues no solo se fundamenta en la versión de Tirso, sino que se relaciona directamente con la figura leyendaria de Miguel de Mañara. Otro drama evidentemente influido por esta leyenda, y que aparecerá solo seis años después del de Azorín, es el *Juan de Mañara* (1927), de los hermanos Manuel y Antonio Machado. Cf. De Paco (1988: 65-72), Rodríguez López-Vázquez (1998: 189-204) y Allaire-Duny (1999: 577-580). En opinión de Becerra (1997: 178-179), además, el Don Juan de los hermanos Machado representa un ejemplo de la imposibilidad de hallar el amor, en la línea desarrollada por Rostand en *La dernière nuit de Don Juan*.

²⁰³ Por los datos que el propio Unamuno nos proporciona en una epístola dirigida a M. Fernández Almagro del 23 de marzo de 1928, parece que la obra fue escrita incluso antes de esta fecha cuando se encontraba en el exilio en Hendaya. En la carta, recogida por Andrés Franco, se lee: «Y he hecho una comedia, *El hermano Juan*, que es el don juan teatral, el que vive en el teatro, sabiendo que pisa tablas de siglos» (citada en Franco 1971: 234). Cf., además, Paulino (1992: 12-13). Las citas al texto se harán siempre por Unamuno (1992). No obstante, en caso de que estas

Juan –ya viejo y arrepentido– que emprende un camino individual de perfección en un mundo que no reconoce como suyo. Para ello, y tal como sugiere la segunda parte del título, Unamuno recurre al mecanismo de la metateatralidad para proyectar en la escena las preocupaciones intelectuales e históricas propias del autor que, a su vez, reflejan las de sus contemporáneos.

El prólogo que precede el texto del drama es indispensable para entender la obra en su conjunto. En él, Unamuno señala que quiso llevar a la escena el contenido de su novela, *Niebla*, en la cual el protagonista Augusto Pérez se rebela en contra de su autor, cuestionando su estatuto de ente de ficción. De esta misma idea nace la concepción unamuniana –derivada de Calderón y cercana a la de Pirandello de los *Seis personajes en busca de autor*– del mundo como teatro, en donde cada cual es condenado a desarrollar su papel. En esta perspectiva, pues, el autor concibe su Don Juan como «el personaje más eminentemente teatral, representativo, histórico en que está siempre representado, es decir, representándose a sí mismo. Siempre queriéndose. Queriéndose a sí mismo y no a sus queridas» (Unamuno 1992: 110)²⁰⁴.

En concreto, el texto teatral representa la dramatización de las reflexiones que se propone el autor en el prólogo, llevadas a cabo por los ocho personajes que aparecen en escena. Por consiguiente, se recurre muy a menudo a diálogos y monólogos introspectivos, en detrimento del desarrollo de la acción²⁰⁵. En opinión

remitan al prólogo del autor, llevarán solo el número de la página correspondiente; al contrario, si se refirieran al texto teatral, indicaremos el acto y la escena de procedencia.

²⁰⁴ El hecho de que el protagonista siga representándose a sí mismo, en el cual Unamuno insiste repetidamente, ha sido considerada por Torrente Ballester como una de las causas de la escasa efectividad dramática y artística de la obra: «Para mí, la idea de don Juan como personaje que se representa es la causa principal de que *El hermano Juan* sea un grave error artístico. Parece lógico que un personaje cuyo ser consiste en representarse sea destinado al teatro, sea teatral, pero esto es un error [...] ya que el teatro carece de medios propios para darle el relieve dramático necesario» (Torrente Ballester 1968: 300). De opinión contraria es, en cambio, Fajardo (1987: 373), según el cual la metateatralidad es motivo de acierto de la obra.

²⁰⁵ Como bien ha anotado José Paulino con respecto a la forma dramática del drama, «los componentes de su organización formal están representados más bien con una función simbólica que dramática, es decir, se refieren a la idea que se expone más propiamente y antes que a la

de José Paulino, con *El hermano Juan* «estamos ante el problema del fundamento ontológico del ser» (Paulino 1992: 38), donde Juan, entre todos los personajes que lo rodean, parece ser el único que se da cuenta de que la existencia es representación y que el mundo es teatro²⁰⁶. Estas ideas las reitera una y otra vez el protagonista a lo largo de la obra, como cuando, al hablar con Inés respecto al hecho de representarse a sí mismo, exclama: «Sí, ¡representándome! En este teatro del mundo, cada cual nace condenado a un papel, y hay que llenarlo so pena de vida» (I, 1). O cuando, hablando con Inés, le pregunta: «¿Existo yo? ¿Existes tú, Inés? ¿Existes fuera del teatro? ¿No te has preguntado nunca esto? ¿Existes fuera de este teatro del mundo en que representas tu papel como yo el mío? [...] ¿No es todo esto un sueño de niebla?» (III, 9).

Partiendo del concepto que vivir es representar, Unamuno se interroga acerca de cuál es el papel desarrollado por el protagonista. La respuesta es tajante y la pone en boca del propio Juan, quien, rememorando su pasado, exclama: «Fui don Juan Tenorio, el famoso burlador de Sevilla... un juerguista, un badulaque, y un... ¡celestino!» (III, 9). En opinión del autor, entonces, Don Juan es un falso seductor, un arrogante, un comediante que se encarga de despertar la pasión en las

determinación de una secuencia, al progreso de la acción, a la representación de caracteres. Desde luego, la acción, en el sentido usual del término, queda prácticamente suspendida y sustituida por un conjunto de conversaciones [...] El centro de gravedad está en el diálogo y en las ambigüedades y sorpresas que surgen de él» (Paulino 1992: 41). La parquedad de la acción se complementa con la simplificación del espacio escenográfico y las acotaciones al texto: en el primer acto la acción se desarrolla «en un rincón del parque público»; el segundo, en cambio, tiene lugar en «Un cuarto de una vieja posada de Renada», que resulta ser la habitación donde nació el héroe; y el tercero, «A la entrada de un convento. A un lado se ve la casa conventual y al otro la capilla».

²⁰⁶ Según afirma Franco (1971: 234), para remarcar el contraste entre Don Juan y los demás personajes, Unamuno elige para el protagonista una indumentaria típica de la época romántica; para los otros opta, en cambio, por el estilo contemporáneo. El hecho, además, de colocarlo dentro de la tradición literaria del *Tenorio*, apropiándose incluso de los versos de Zorrilla más reconocibles por el público, es, según Paulino (1992: 41), una elección deliberada que Unamuno hace para que se entienda mejor la relación de analogía explícita entre el mundo y la escena.

mujeres, permaneciendo insensible.²⁰⁷ La condena que lleva a cabo Unamuno del personaje mítico es contundente, pues en su opinión la actitud de Don Juan se debe a su deseo de autoafirmación por la fama. Así lo afirma en el prólogo:

El legítimo, el genuino, el castizo don Juan parece no darse a la caza de hembras sino para contarlo y para jactarse de ello. Recuérdese la lista de sus víctimas, de sus piezas cobradas, que presenta el Don Juan del drama de Zorrilla. Y recuérdese sus desafíos. ¿Por celos? No, el Burlador no los siente. Como acaso no siente el celo. Lo que le atosiga es asombrar, dejar fama y nombre. Y hasta sacrifica la eficacia a la espectacularidad (114).

Por lo tanto, la culpa de Don Juan, según Unamuno, reside en su falta de autenticidad, en vivir hipócritamente un papel que la leyenda le ha asignado, es decir el del farsante provocador de mujeres, a las que burla precisamente en su deseo de amor y de maternidad: «Nací condenado a no poder hacer mujer a mujer alguna [...] No sé querer... no quiero a nadie y no debo seguir engañándote», le confiesa a Inés (I, 1). No obstante, el héroe de la versión unamuniana es consciente de su naturaleza, es decir que sabe que ha vivido una vida como un impostor, y en su vejez monástica quiere compensar su error tratando de desengañar a las mujeres para que se centren en quienes merecen ser destinatarios de su amor²⁰⁸.

²⁰⁷ Esta actitud de Don Juan la revela primero Antonio, quien a este propósito dice: «Lo finge, lo representa... El muy botarate quiere hacer creer que se cree irresistible» (II, 5). Posteriormente, es el propio Juan quien, confesándose con Elvira, dice: «Mi destino no fue robar amores, no, no lo fue, sino que fue encenderlos y atizarlos, para que otros se calentaran a su brasa» (III, 9). El hecho de describir a Don Juan como el peor de los farsantes y condenarlo al arrepentimiento monástico, en alguna ocasión ha llevado a la crítica (Zavala 1963: 95-96; y Franco 1971: 228-233) a referirse al anti donjuanismo del autor. No obstante, en nuestra opinión, la cuestión resulta más compleja, pues el escritor demuestra haberse quedado fascinado por el personaje mítico. De no ser así, no se explicaría por qué ha elegido al Don Juan como contrafigura dramática de Augusto Pérez.

²⁰⁸ Por ser incapaz de engendrar, Juan aconseja a Inés que se case con Benito: «¡Cásate con él!; quíerele como a marido y a mí como a hermano» (I, 1). Asimismo, dice a Elvira que sólo Antonio le dará una descendencia: «Mira Elvira, entrégate a él, que él te hará mujer cabal; él y no yo» (II, 4).

Otra cuestión que se plantea Unamuno es por qué las mujeres se enamoran de un Don Juan farsante. En primer lugar, explica en el prólogo, se debe a que la mujer elegida sienta gratitud hacia él por fijarse en ella, es decir, porque reconoce la unicidad de su persona. En consecuencia, la seducida se complace de esta elección por vanidad y «regodeo de sentirse distinguida, preferida» a las demás. Finalmente, insiste tanto en el poder de la «compasión maternal» propia de las mujeres como en el deseo de engendrar de los varones, al que Don Juan no es exento, y que representan los elementos necesarios de una relación amorosa tradicional (125)²⁰⁹.

Un último tema que caracteriza el drama unamuniano y que desde el principio obsesiona a su protagonista es el de la muerte. En una perspectiva totalmente contraria a los donjuanes de la tradición, también Unamuno suprime tanto la figura capital del Comendador, guardián del orden establecido, como la Estatua, símbolo de la justicia divina. La falta de este último elemento implica, por un lado, la ausencia de la burla hacia el muerto ante la estatua del cementerio y, por otro, la desaparición del motivo del «tan largo me lo fiais». No obstante, la vindicación por el tema de la honra es asumida, además del Padre Teófilo, por el personaje de doña Petra, quien, tras el suicidio de su hija a causa del abandono del «burlador» (II, 2), se enfrenta a Don Juan, reprochándole su responsabilidad en la muerte de la joven y su comportamiento despreciable. Por otra parte, el más allá, es decir el elemento trascendental en que se fundamenta el relato mítico, se manifiesta en el drama a través de la personificación de la Muerte, convirtiéndola en la amante del falso seductor. En palabras de Fajardo, «el don Juan de Unamuno anhela la muerte porque la considera su novia, su verdadera amante, la única con

²⁰⁹ El tema de la maternidad aparece como recurrente a lo largo de toda la obra, aunque interesa, sobre todo, la relación entre Juan y Elvira. Creemos que esta elección se debe quizás al hecho de que este personaje femenino –exaltado sobre todo en la versión de Mozart/Da Ponte– represente tradicionalmente a la esposa del seductor. La actitud materna y compasiva de Elvira se nota sobre todo cuando la mujer lleva a Juan a los lugares de su infancia para que se reencuentre consigo mismo, abandone de una vez la máscara del seductor impenitente y, por último, pueda entregarse a su amor verdadero y tener hijos con ella. Pero la tragedia de este Don Juan estriba en no poder amar.

quien podrá engendrar» (Fajardo 1987: 375). El protagonista está obsesionado con ella y transcurre su periodo de redención a la espera de poder poner en escena su última representación (III, 6), consumando, finalmente, la boda (III, 11).

En conclusión, estamos de acuerdo con Fajardo cuando dice que la versión de Unamuno «desmitifica a don Juan al despojarlo de todos los rasgos de auténtico Tenorio, pero, al mismo tiempo, enriquece el mito al revestirlo de un profundo sentido existencialista» (Fajardo 1987: 378). En este rasgo, el autor vizcaíno ha acertado en la novedosa interpretación que hace de su Don Juan, personaje sin duda degradado desde la perspectiva de la crítica literaria, pero hecho inmortal, por sentirse «tan cargado [...] de donjuanismo»²¹⁰ (Salinas 1970: 77) y de aquel «sentimiento trágico de la vida» (Unamuno 1912), que condena al ser humano a repetir eternamente el mismo papel. Por lo tanto, en la interpretación metateatral del mito, Unamuno consigue volver a su esencia mítica: la inmortalidad, porque tal como afirma Inés en el cierre del drama: «¡Don Juan no muere! ¡Don Juan es inmortal!» (III, 11).

4.3.2.4. El amor, Don Juan y la mujer en la concepción de Ramón Pérez de Ayala y de Salvador de Madariaga

Las reflexiones que Ramón Pérez de Ayala dedica al mito de Don Juan en varios estudios recogidos en su libro *Las máscaras* (1917), así como en la novela *Tigre Juan y el curandero de su honra* (1926)²¹¹, son, en opinión de Mainer (2004: 13), las «de más fuste» entre aquellas de la generación reformista de 1914.

²¹⁰ Don Juan se refiere a sus otras vidas en varios pasajes de la obra: «creo en mis otras vidas con toda el alma que me queda de ellas [...] Siento sobre mí... los pecados de todas mis encarnaciones precedentes» (III, 6).

²¹¹ El texto de *Las máscaras* se publicó por primera vez en 1917 y se editó en versiones renovadas posteriormente en 1919, 1924, 1940 y, finalmente, en 1966 (Rubio Jiménez 1988: 27-54). Un fragmento de la primera parte de la novela se publicó en el núm. 20 de la *Revista de Occidente* (1925), bajo el título «Sobre las mujeres, el amor y Don Juan». Cf. Pérez de Ayala (1925: 129-145) y Amorós (1980: 73). Las citas que se harán a continuación, sean del conjunto de artículos

De entre los artículos que componen *Las máscaras*, el que resulta de mayor interés para nuestro propósito es el tercero, titulado sencillamente «Don Juan», y consta de ocho apartados²¹². En ellos se aborda el tema de la novedad que la aparición del mito supuso en la concepción del amor y en la relación erótica entre hombre y mujer a lo largo de la historia. Esta nueva perspectiva se explica, en opinión del escritor, porque el *Burlador* produce un cambio fundamental en la «mecánica del amor» frente a la concepción del amor cortés, pues Don Juan se convierte en el centro de la «gravitación amorosa» por la cual él no ama, sino que

objeto de nuestro análisis, o sean de la novela remitirán siempre a Pérez de Ayala (1980), y llevarán solo el número de página correspondiente.

²¹² Entre ellos, resultan más significativos los primeros cuatro y el último: en el primero, «Provenza y judea» (466-470), el autor insiste, en primer lugar, en la españolidad del mito y, posteriormente, en el origen medio cristiano y medio semita de Don Juan. Por esta razón, explica, el amor donjuanesco que proclama al varón rey de la atracción erótica constituye el rasgo representativo del galán llevado a la escena por Lope. En el segundo apartado, «Y Don Juanes» (471-475), en cambio, el escritor, tras dar por cierta la paternidad del *Burlador* a Tirso, proporciona sus juicios acerca de los diferentes Don Juanes aparecidos a lo largo de la historia. Con respecto a las versiones de los siglos XVII y XVIII, el escritor opina que no reproducen al Don Juan auténtico, sino que representan las cualidades propias de los «libertinos sin nobleza ni sensibilidad artística» (472). No obstante, añade, en el *Don Juan* de Molière «se manifiestan ya ciertas dotes elevadas: es un filósofo, un hombre refinado, psicólogo penetrante, buen discernidor de belleza» (473). De las obras surgidas en el siglo XIX, en cambio, aprecia el *Don Juan* de Byron, por abrir camino al poder de seducción de las mujeres. A lo largo de los capítulos tercero y cuarto, titulados «La dramaturgia de Bernard Shaw» (475-480) y «El Don Juan de Shaw» (481-484), respectivamente, Pérez de Ayala reflexiona en torno a la interpretación que el premio nobel irlandés hace del mito. Con él comparte la idea de la existencia de una mujer fatal que, empujada por el instinto natural de maternidad, encuentra en Don Juan el hombre ideal. La unión formada por la pareja Tanner-Anne en *Man and Superman*, afirma el autor, es representativa de la dualidad del eterno masculino (cazador) y del eterno femenino (procreación). Estos dos personajes, añade, «son encarnaciones teatrales, vivificaciones palmarias de ciertas ideas y principios que anteriormente conocíamos en un fragmento de Schopenhauer sobre la *Metafísica del amor y relación de los sexos*» (484). A las teorías del amor del filósofo alemán y a las de Weininger consagra el quinto y el sexto capítulo, «Schopenhauer y Sócrates» (484-488) y «Weininger» (488-492). En el séptimo apartado, llamado «El satanismo» (493-498), en cambio, analiza la relación entre Don Juan y el diablo. Concluye el estudio el apartado titulado «El donjuanesco» (498-503), donde especifica cuáles son los rasgos que caracterizan la autenticidad o la falsedad de Don Juan.

lo aman (464). En este sentido, el autor aprecia el *Don Juan* de Byron, al hacer del personaje un verdadero amante de todas las mujeres con las que se relaciona. De hecho, explica el autor, si el héroe cambia de objeto amoroso, no es «por saciedad de lascivia y concupiscencia de diversidad, sino porque las mujeres se lo van arrebatando unas a otras». Por esta razón, el héroe ya no es un conquistador, sino más bien un conquistado por la «estratagema amorosa de la mujer» (474).

Es evidente que la visión de Pérez de Ayala se fundamenta en la que G.B. Shaw expresa en su obra *Man and Superman* (1903)²¹³, como él mismo admite a lo largo del tercero y cuarto apartado de dicho artículo. Ambos autores creen que el papel de Don Juan en el siglo XIX –y, añadimos nosotros, también en algunas interpretaciones de principios del XX– está representado por sus protagonistas, pues no es el hombre quien conquista a la mujer, sino al revés²¹⁴, debido al instinto natural de maternidad que la empuja. En efecto, según el autor,

El hombre ya no es como lo fue don Juan, el vencedor en el duelo del sexo. La enorme superioridad de la mujer a causa de su posición natural se robustece cada día con redoblada fuerza... Así, don Juan nace ahora a la escena como figuración

²¹³ El argumento de la comedia, dividida en cuatro actos, puede ser resumido de la siguiente manera: la joven y burguesa Anne Whitefield pierde a su padre y tiene que elegir entre dos tutores, el viejo y tradicionalista Roebuck Ramsden, y el joven revolucionario John Tanner. Enamorada de este último, decide casarse con él, aunque Tanner rehúsa de ella y se refugia en España, pueblo originario de Don Juan. Ahí –es el famoso III acto llamado «Don Juan en el infierno»– el hombre sueña con el propio Don Juan que entretiene una conversación filosófica con el Diabolo, doña Ana y la estatua de don Gonzalo a propósito del amor y de la relación entre hombre y mujer. Es interesante notar que estos personajes, con la única excepción del diablo, los interpretan los mismos actores que hacen de Tanner, Anne y Ramsden respectivamente. La crítica (Blanch 1967: 158-163; Singh 1994; y Basseville 1999: 862-866) concuerda en afirmar que, en este acto, a menudo representado por separado del resto del drama por su carga filosófica, Shaw nos muestra su interpretación del ser humano. Asimismo, hace hincapié en la relación amorosa entre hombre y mujer, en la cual predomina la figura femenina –mentirosa, astuta y coqueta, cuyo único objetivo es la reproducción–, y la necesidad de crear un superhombre –la influencia de Nietzsche es evidente– que el autor concibe como un artista que no se deja manipular por ella, sino al revés. No obstante, en el desenlace del drama, Tanner sucumbe a Anne y acaba casándose con ella.

²¹⁴ En palabras de Shaw: «Don Juan had changed his sex and become Doña Juana, breaking out of the Doll's House and asserting herself as an individual» (Shaw 1971: 13).

tragicómica de la caza amorosa que del hombre hace la mujer. Don Juan es la pieza en lugar de ser el cazador. He aquí el verdadero don Juan. La mujer necesita de él, no estando por sí sola capacitada para llevar a cabo la obra más apremiante de la naturaleza (481).

Finalmente, en el último apartado Ayala precisa lo que para él es el «donjuanismo», definiendo las características propias del «Tenorio» auténtico, y diferenciándolo de lo que son los «libertinos» y los «mujeriegos», que solo pueden anhelar a imitarlo. En su opinión, en la que es manifiesta la influencia de las teorías de Marañón, el auténtico Don Juan comparte con el libertino el «desenfreno, falta de respeto a las leyes y a las costumbres y sobre todo el deseo inmoderado de goces para los sentidos» (498). No obstante, especifica, este libertino *sui generis* no puede ser confundido con el mujeriego –o el tipo donjuanesco– que goza de la posesión de todas las mujeres. De hecho, el libertinaje del Tenorio es especial y exigente, pues solo se satisface si es la mujer la que se enamora perdidamente de él, y no él de ella. Por consiguiente, concluye, otro rasgo constitutivo del verdadero Don Juan se basa en la que él llama «la virtualidad diabólica del enhechizo» (502), es decir, el súbito enamoramiento de la mujer a la vista o al contacto fulmíneo de Don Juan²¹⁵. Buena muestra de este mecanismo lo constituyen la escena de seducción de Tisbea en el drama de Tirso, así como en la de Inés en la versión de Zorrilla, donde la joven «recibe la diabólica contaminación amorosa de Don Juan, filtrándose a través de las paredes de la celda en donde está recoleta» (502). Para explicar mejor este dispositivo de enamoramiento instantáneo el autor pone también el ejemplo del cuento «Le Plus Bel Amour de Don Juan» (1867)²¹⁶, del francés Barbey d'Aureville, donde una niña, cuyo único conocimiento sobre el embarazo proviene del relato bíblico de la

²¹⁵ El escritor relaciona irreverentemente este mecanismo mágico de seducción por obra del diablo: «Las mujeres se enamoran de él como por obra y gracia del Espíritu Santo, sólo que es por obra y gracia del diablo. En Don Juan se encierra un agente diabólico, un enhechizo de amor, el diablo es seductor por excelencia» (502).

²¹⁶ Este relato, que se publicó por primera vez en 1867, es el segundo de los seis que componen la obra *Les Diaboliques* de 1874. Por nuestra parte, remitimos a Barbey d'Aureville (1883: 95-136).

inmaculada concepción, cree estar encinta de Don Juan por el simple hecho de haber estado sentada a su lado un instante.

Por su parte, *Tigre Juan y el curandero de su honra* (1926)²¹⁷, representa la novelización de las teorías expuestas por Pérez de Ayala en sus artículos. En la obra se intenta actualizar, poniéndolos en la relación entre ellos, dos temas fundamentales del Siglo de Oro: Don Juan y la honra, partiendo del *Burlador de Sevilla* –aunque el texto de referencia más directo del autor es el *Tenorio* – y *El médico de su honra* (1637), de Calderón. Esta ambivalencia temática se muestra a través del enfrentamiento entre dos tipos de hombre: Tigre Juan, alias Juan Guerra Madrigal, y su amigo Vespasiano Cebón. El primero es un cuarentón insociable que esconde un pasado hosco y que desprecia a las mujeres²¹⁸, aunque en el final se convierte en el auténtico Don Juan, según la interpretación del autor; el otro, en cambio, es un donjuán afeminado e incapaz de amar, representante de un falso donjuanismo. A estos personajes masculinos se añade el joven Colás²¹⁹, con quien Tigre Juan mantiene acalorados debates sobre la condición de la mujer, la relación entre el amor y el honor matrimonial y la figura de Don Juan. Respecto a estas temáticas, Tigre Juan manifiesta su admiración hacia el personaje mítico, pues lo concibe como el modelo a imitar en el trato hacia la mujer, a quien considera la burladora auténtica, insistiendo en la idea según la cual el hombre siempre es la víctima de sus engaños. Por consiguiente, ensalza la figura del *Tenorio* por ser el único «bastante bizarro para a todas acometer; bastante gallardo, para a todas

²¹⁷ La obra obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1927 y solo dos años después se puso en escena la primera adaptación teatral a cargo de Julio de Hoyos en el Teatro Fuencarral de Madrid (Amorós 1980: 23).

²¹⁸ De este desprecio están exentos los personajes de la madre de Juan y doña Iluminada, una mujer bondadosa a la cual el hombre pide consejos. La desconfianza que siente Juan hacia las mujeres se debe a su experiencia personal, pues durante los años que residió en Filipinas creyó haber sido engañado por su mujer Engracia.

²¹⁹ Tras regresar Juan de Filipinas y establecerse definitivamente en Pilares (trasunto de Oviedo), en una mañana de invierno, una pobre aldeana le había pedido depositar a su hijo, Colás, en el torno del Hospicio. Juan, en cambio, había decidido acoger al pequeño en su casa y criarlo como a un sobrino.

enamorar; bastante sutil para burlar a todas» (Pérez de Ayala 1980: 122)²²⁰. La misión de Don Juan, según la perspectiva del protagonista –y la del autor–, es vengar a todos los hombres infelices, desempeñando una función similar a la de Cristo que «redimió [a los hombres] del pecado original, cometido por Eva» (123).

A esta interpretación sublimada del mito, se contrapone la de Colás. Para él, Don Juan es un eterno insatisfecho que va «picando de una en otra» mujer, movido no por un supuesto ideal estético de «peregrino de la belleza» en busca de un «amor platónico» (125) inaccesible, sino por una «sensualidad, débil y gastada» (126). Un ejemplo real del tipo al que se refiere es representado por Vespasiano, amigo de Juan, que Colás describe –y aquí es evidente la influencia ejercida por Marañón (Becerra 1997: 176-177)– como «un niño mal educado, que llega a la edad madura, sin hacerse hombre. Ese es el caso más favorable para él. Ocasiones hay en que el calavera Don Juan de carne y hueso [...] más parece [...] un afeminado»²²¹ (127).

El acontecimiento que, por un lado, reafirma la supremacía de la mujer en el proceso de seducción, y, por otro, desencadena el cambio de actitud de Tigre Juan con respecto al tema de la honra, poniendo al descubierto, en consecuencia, la inconsistencia del tipo donjuanesco, es la relación extraconyugal que se establece entre Herminia y Vespasiano. En efecto, si al principio la segunda mujer del protagonista se sentía atraída por el joven amigo de su marido, pues en él percibía la grandeza mítica del Tenorio, al descubrir tanto la verdadera naturaleza moral del hombre como su incapacidad de amar y de comprometerse, se desilusiona y lo abandona.–Así pues, el posterior embarazo de la mujer a cargo de su marido celebra la conversión total de Juan en esposo enamorado y padre devoto.

²²⁰ Las citas del texto remiten a esta edición (Pérez de Ayala 1980) y llevarán solo el número de página correspondiente.

²²¹ La supuesta homosexualidad de Vespasiano es acentuada por la descripción física que hace Colás a continuación: «A mí, al menos con aquellos ojos lánguidos, aquellos labios colorados y húmedos, aquellos pantalones ceñidos, aquellos muslos gordos y aquel trasero saledizo, no puedo impedir que me parezca algo amaricado... Tiene anatomía de Eunuco» (127-128).

La novela ejemplifica lo que ya había postulado Pérez de Ayala en sus precedentes artículos, es decir que la relación auténtica entre hombre y mujer se fundamenta en el amor y en la procreación. La referencia a la interpretación del mito propuesta por G.B. Shaw, que consideraba al Tenorio y a doña Ana como encarnaciones o símbolos del eterno masculino y el eterno femenino²²², se explicita, por tanto, en el embarazo de Herminia y en la aceptación del amor por parte de Tigre Juan, superando así la concepción clásica del honor matrimonial profesada anteriormente por este (Amorós 1980: 34)²²³. Finalmente, en el «Parergon» de la novela, el autor, a través de las palabras de Juan, expresa la condena definitiva del falso donjuanismo:

Todos los donjuanes vienen a ser viajeros de comercio, y precisamente del tramo de la pasamanería, sedería y novedades [...] Don Juan sin estar vivo, vio su propio entierro. Este es el castigo de Don Juan: verse muerto en vida. Todos los Don Juanes llegan a verse muertos en vida ¿Hay castigo más espantoso? [...] Y todo, porque don Juan equivocó su razón de ser. Don Juan es hombre a medias [...] Todo lo que hace don Juan es falso, y la falsedad no perdura. Don Juan no deja en el mundo hijos ni obras que perduren y le sobrevivan; por eso llega un punto en que él mismo se sobrevive muerto en vida, y ve su propio entierro. ¡Qué horror! ¡Qué desolación! (403-404).

La mirada de Pérez de Ayala sobre el mito es, sin duda, ambivalente, pues oscila entre un Don Juan-tigre, posesivo y obsesionado por la honra, y un Don Juan-cordero, que rechaza las pautas de la sociedad tradicional, pero cede al amor salvífico. Como señalaba Amorós (1980: 30-32; 38-39), la solución adoptada por

²²² El autor argumentaba la referencia a la obra de Shaw en el quinto capítulo de «Don Juan» con estas palabras: «Sí, el Tenorio y la Doña Ana, de Bernard Shaw; el eterno femenino y el eterno masculino, tales como se nos descubren en *Man and Superman* buscándose, atrayéndose, persiguiéndose con incidentes varios» (464).

²²³ La conclusión de Pérez de Ayala invierte las dinámicas del drama calderoniano: en vez de matar a su esposa, como hacía Gutierre con Mencía, Tigre Juan piensa en el suicidio como remisión de sus pecados y sus faltas hacia Herminia. Esto provoca la declaración amorosa de la mujer que salva a los dos. El proceso de transformación de Tigre Juan en «Juan Cordero», además, es acogido favorablemente por doña Iluminada, la mujer tan apreciada por el protagonista, quien sentencia: «Don Juan, el Tigre ha muerto. Bien muerto está. Ha renacido otro don Juan» (354).

el autor de recurrir a la paternidad y a la maternidad, –coincidiendo en ello con la interpretación unamuniana del mito– resulta por lo menos cuestionable. No obstante, a nuestro entender, la conversión de Juan, así como el tratamiento de Herminia, demuestran un primer intento del autor de desmarcarse del tratamiento misógino al que habían sido sometidos los personajes femeninos en las muchas versiones que, como hemos visto, se estaban dando a conocer desde principios del siglo XX²²⁴. Asimismo, coincidimos con Becerra (1997: 176-177) cuando afirma que el intento del autor, aunque aparecen en la novela algunos pasajes humorísticos o abiertamente cómicos, no es el de parodiar el mito, sino tratarlo con la seriedad que le corresponde. La estudiosa contradice la opinión de Ignacio Javier López (1986: 208), quien, discordando a su vez del propio Pérez de Ayala, el cual había definido su obra «una novela satírica o tragicomedia» (citado en Amorós 1980: 27), veía en esta un sentido estrictamente paródico y bufo²²⁵. Para comprobar lo postulado por Becerra, añadimos que si el autor hubiese querido solo parodiar el mito, no se justificaría la modificación tanto del título como del desenlace de la comedia calderoniana, demostrando que el donjuanismo en su concepción clásica, así como el tema de la honra, ya no caben en una sociedad en la que, como veremos a continuación, la relación sentimental entre hombre y mujer estaba cambiando de manera considerable.

²²⁴ Remitiendo de nuevo a la lista proporcionada por Serrano (1996: 45-70), se puede observar cómo a partir del siglo XX, y casi siempre siguiendo la línea de la burla y de la parodia, empiezan a aparecer obras en las que el afamado personaje varonil cede terreno en favor de sus víctimas femeninas, aspecto que se deja entrever ya desde los títulos de las obras. Entre ellos citamos: *La filla del Comendador* (1903), de Antón Saltivari Vidal; *La viuda del Tenorio* (1905), de Enrique Yuste Arias; *La xicota del Tenorio* (1907), de Ferrer Galobert; *Tenorio feminista* (1907), de Paso, Servet y Valdivia; *El sueño de Doña Inés* (1909), de Julio Mosé y Luis Criado; *Las mujeres de Don Juan* (1912), de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios; *La novia de Don Juan* (1915), de Felipe Pérez Capó; *La señorita Tenorio* (1919), de Antonio Paso, José Silva y Eduardo Fuentes; y *Las Tenorias* (1920), de Onofre Carrasquer. No obstante, por su escaso valor tanto teatral como literario no nos detendremos en ellas.

²²⁵ Dice el crítico: «El donjuanismo es sometido en la novela de Ayala a una estilización cómica y a una inversión de motivos. Todo en la novela hace pensar en una representación bufa en la que los elementos potencialmente trágicos son resueltos mediante el humor» (López 1986: 208).

En 1950, Salvador de Madariaga publica *Don Juan y la DonJuanía*, un volumen que recoge el texto dramático *La donjuanía o seis Donjuanes y una dama*, precedido de un ensayo, que lleva el mismo título de la obra²²⁶. De la pieza teatral destaca su carácter paródico y lúdico, pues la obra se escribió para un programa radiofónico de la BBC de Londres dirigido al público sudamericano el día de Difuntos de 1948. Su «Capricho dramático en un acto y en verso» (Madariaga 1950: 43)²²⁷, pone en escena a los Don Juanes de Tirso, Molière, Mozart, Byron, Pushkin y Zorrilla respectivamente. Conforme avanza la acción, los donjuanes empiezan a perfilar sus distintas personalidades recurriendo a malentendidos y tensiones que desembocan, finalmente, en el enfrentamiento entre los dos héroes españoles: el de Tirso y el de Zorrilla²²⁸. En el desenlace de la obra, la aparición de la Dama velada –que se descubrirá ser la doña Inés del escritor vallisoletano– pone fin al conflicto y confirma la supremacía del *Tenorio*.

Sin embargo, lo que nos parece mucho más interesante es el análisis del mito que Madariaga hace en el «Prefacio» que acompaña al drama. En los siete apartados que lo componen, y que comentamos a continuación, el escritor enuncia los rasgos esenciales de Don Juan, así como los juicios que emite sobre los seis personajes de su drama.

En el primer apartado se explica la diferencia entre Don Juan, figura mítica que el autor reivindica por ser «la quintaesencia de lo masculino» (11), y el «hombre donjuanesco» (14), en el que se manifiesta la feminidad a la que

²²⁶ La obra se publicó por primera vez en Buenos Aires en la editorial Sudamericana en 1950. En España aparecerá solo en 1968, en la revista *Yorik* de Barcelona y se estrenó en Madrid el 12 de junio de 1974. Entre los estudios dedicados a este texto, cf. Fernández González (1995: 126-127) y Medina Gallego (1998: 245-270). Sobre el conjunto de obras del autor, cf. Cenit Molina (1991).

²²⁷ Las citas remiten a esta edición (Madariaga 1950), indicando solo la página correspondiente.

²²⁸ Verónica Azcue señala que en medio de esta disputa, Madariaga, que ya se encontraba en el exilio en Inglaterra, interpone un breve comentario en boca del Don Juan de Byron, relacionado con la Guerra Civil española y la política de la no intervención: «Este es insondable abismo / que se abre en el alma hispana / el verter la sangre hermana / en singular paroxismo». Y ante la sugerencia del Don Juan de Molière de intervenir en la disputa, responde: «¿Yo intervenir en acción / entre facción y facción / de españoles? Desvarío. / A cada cual su albedrío; / Yo, por la no-intervención» (citado en Azcue Castillón 2016: 47).

Marañón se refería en sus estudios. Madariaga, aunque ve en el personaje del Tenorio el modelo más logrado de Don Juan, opina que el héroe es lo opuesto al hombre mujeriego, pues su deseo no es dictado por el amor, sino por la actitud posesiva, que representa su rasgo peculiar. Así pues, el personaje mítico no se deja encandilar por el objeto codiciado –la mujer– ni acaba dominado por este, ya que es «el varón, lo masculino hecho carne. Es el símbolo de la fuerza que en la naturaleza ataca, domina, goza, abandona» (15).

En el segundo apartado, el autor se centra en la espontaneidad y en la fuerza instintiva de la naturaleza de las cuales Don Juan es su mayor representante, comparándolo, por esta razón, con un toro. Por lo tanto, el héroe no puede considerarse egoísta, ni incrédulo, ni inmoral, puesto que transgrede la norma sencillamente porque no la considera como tal. Al contrario, el hecho de abandonar al objeto de su posesión después del goce, debería incluso interpretarse como un acto de generosidad, pues demuestra ser indiferente al poder.

En el tercer apartado, el escritor ofrece su explicación personal acerca de la popularidad de Don Juan, que reside no solo en la masculinidad del héroe, sino también en su carácter violento y anárquico y en el «principio destructor-hacedor» (23-24) que renueva la vida. Estos aspectos, insiste, son especialmente sensibles para las mujeres.

En el cuarto apartado, Madariaga defiende la españolidad del personaje mítico que, a su juicio, no podría haber nacido más que en el «país-toro» durante la época Imperial. Asimismo, afirma que la imposición de unas normas de conducta social basadas en la moral católica paradójicamente originó, en la obra de Tirso, al transgresor por excelencia que se enfrenta incluso a lo sagrado.

El quinto apartado, el más relacionado con el «capricho dramático», está dedicado al análisis de los Don Juanes europeos, juzgando cada uno de ellos según la mirada personal del autor. Esta actitud crítica de Madariaga acerca de los héroes representados en el drama le sirve, una vez más, para alabar la españolidad

del mito, puesto que solo en Tirso y, sobre todo en Zorrilla, Don Juan es viril, espontáneo, orgulloso, intrépido y pasional²²⁹.

Finalmente, en el sexto apartado, el autor vuelve a centrarse en la versión de Zorrilla, pues, en su opinión, es la que perfecciona «lo específico español que hay en lo masculino» (36). El escritor se refiere, por una parte, a la audacia del héroe frente a Dios y, por otra, al amor absoluto de la mujer que logra salvar a Don Juan. Por consiguiente, la escena que se representa al final del capricho dramático entre Juan e Inés ya no es de seducción, sino que se trata de un reencuentro amoroso.

Asumiendo lo apuntado por José Miguel Medina Gallego (1998: 247-248), esta interpretación del mito puede resultar contradictoria: si, tal como afirma Madariaga, la quintaesencia de Don Juan reside en la virilidad y en la fuerza bruta, espontánea y conquistadora, lo que lo diferencia del hombre donjuanesco, débil e indefinido descrito por Marañón, ¿cómo puede ser que el autor escoja la versión de Zorrilla como el modelo más cabal del Don Juan español? En realidad, Madariaga dice que, así como la época imperial dio origen paradójicamente al mito del burlador, de la misma manera ese Don Juan auténtico –español y romántico a la vez–, que ha vivido toda una vida de transgresiones sexuales y sociales, al final no puede sino acabar vencido por el amor verdadero. Por lo tanto, en la perspectiva del autor, el hecho de que el hombre-toro se enamore de la mujer ideal no minusvalora su virilidad, pues el héroe no cae en manos de una mujer fuerte y hasta viril, sino de una mujer enamorada, celeste y pura que lo completa²³⁰. Desde esta perspectiva, Madariaga pone en una posición de igualdad

²²⁹ Respecto al *Dom Juan* de Molière, Madariaga opina que le falta espontaneidad y le sobra, en cambio, cierta actitud reflexiva y razonadora; del *Don Giovanni* de Mozart cree que además de la espontaneidad, le falta también virilidad; del *Kamení Gost* [traducido al español con el título de *El convidado de piedra*] de Pushkin critica la rudeza del protagonista. La única versión extranjera que parece apreciar es la de Byron, puesto que, aunque en el poema no se representa a un verdadero Don Juan, se exaltan los rasgos del héroe de Tirso y, además, se ensalza la conducta crítica del poeta frente a su patria.

²³⁰ En la misma línea, muy valorada por el autor, de la interpretación romántica del mito, Madariaga publicará en 1962 –cuando se encontraba todavía exiliado en Buenos Aires– una

tanto a Inés como a Juan: la primera, por sentirse salvada y al mismo tiempo salvadora; y el segundo, porque en su significación ambivalente, encarna el «principio destructor-hacedor, es decir, el principio renovador de las cosas» (24).

4.3.3. De Don Juan a doña Juana: la feminización del mito

Entre finales del siglo XIX y la mitad del siglo XX, han venido perfilándose otras tendencias, a nuestro entender, innovadoras, que están relacionadas con el proceso de feminización del personaje de Don Juan y el donjuanismo. En efecto, a medida que Don Juan asume formas nuevas y diferentes, los personajes femeninos van cobrando un papel de mayor relevancia, dejando de ser simples sombras o un mero número en un catálogo infinito –concepción típica del mito barroco–, o bien contribuyendo a la conversión del héroe, idea que tanto aprecio consiguió desde la Elvira de Molière, hasta la Inés de Zorrilla, y que ha dado lugar al nacimiento de una multitud de heroínas que han poblado las versiones posrománticas del mito. Es indudable, además, que este nuevo tratamiento nace en el seno de un proceso de reivindicación por parte de las mujeres de sus derechos en ámbitos diferentes, tales como el social, el legal y el laboral, empezado a finales del siglo XIX, aunque llega a España con retraso respecto a lo que venía sucediendo ya en muchos países europeos.²³¹

tragicomedia en tres actos titulada *Los tres estudiantes de Salamanca*. La obra, que en apariencia nunca se ha representado en escena (Cenit Molina 1991), es evidentemente una reescritura de *El estudiante de Salamanca* (1840), de Espronceda. Lo que se puede apreciar del texto del escritor gallego es que triplica la figura del mítico seductor, aquí llamados Manuel, Miguel y Rafael, en los que se mantienen los rasgos constitutivos de las que fueron, a su tiempo, las fuentes en que se inspiró Espronceda para su obra, es decir: la leyenda del Burlador de Sevilla, la del estudiante Lisardo y la de Miguel de Mañara. Las burlas de estos donjuanes se dirigen a los personajes de la noble María Sandoval y de Marta, hija del sacristán que ofrece alojamiento a los tres estudiantes. Sin embargo, por ser una obra de carácter paródico, desaparece la figura espectral de la mujer reveladora del castigo divino, aunque se mantiene la salvación del héroe por el amor verdadero de una mujer: Marta muere y Rafael se casa con María, quien está perdidamente enamorada de él.

²³¹ Nos referimos al sufragismo, «un movimiento de agitación internacional, presente en todas las sociedades industriales, que tomó dos objetivos concretos: el derecho al voto y los derechos

Al contrario de lo que había previsto Rousset (1978: 67)²³², la heroína moderna, perdiendo el rasgo salvífico de la Anna romántica, ni desaparece, ni se convierte en una mujer entre otras muchas, sino que adquiere una serie de identidades nuevas. Así, pues, en el proceso de reinención y reelaboración del mito puede ocurrir que se traspongan los rasgos propios de Don Juan a los personajes femeninos (Crescioni Neggiers 1977: 103-109; Soriano 2000; y Ortiz 2007), convirtiéndolas a ellas en «heroínas donjuanescas» (Soriano 2000: 159), reforzando en algún momento su capacidad seductora, de *femmes fatales* o su actitud burlesca, y, solo a veces, rescatando su carácter rebelde frente a los dogmas de la sociedad. En otras ocasiones, en cambio, el mito sirve para dar cuenta de la situación de la mujer en la época, sin que la protagonista asuma los caracteres del famoso seductor. En ambos casos, son por fin ellas las que toman la palabra y cuentan la historia desde su personal punto de vista²³³.

educativos» de la mujer (Valcárcel 2008: 84). Cf., además, Cibreiro (2007). Como defensoras de los derechos de la mujer y de la educación como medios para elevar su posición en la sociedad española, merece recordar a Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos –*Colombine*– y Clara Campoamor, entre otras. Sobre estas personalidades, que se han distinguido tanto por su labor política como por la literaria, la bibliografía resulta muy extensa, por lo cual remitimos solo a unos pocos y recientes estudios. A propósito de Arenal, cf. Santalla López (1994: 103-115; 1995; 2001); López Souto (2004); y Caballé (2018). Sobre la autora gallega, cf. Freire López-Thion Soriano-Mollá (2016); Gómez-Ferrer (2016); y Burdiel (2019). Sobre la periodista y escritora almeriense, cf. Núñez Rey (1992); Utrera (1998); y Ramírez Gómez (2000). Y sobre la política madrileña, cf. Lafuente (2003; 2006); Fagoaga-Saavedra (2007); y Offen (2007).

²³² Así afirmaba Rousset al hablar de la evolución de la figura de la Anna romántica en las reescrituras del siglo XX: «La femme conquiert l’homme, le père s’efface, tous les rapports se distendent et se modifient. Le modèle à trois composantes vole en éclats, et c’est parce qu’il se disloque que l’Anna du mythe semble en voie d’extinction ; elle perd son identité dès lors que le système de relations dans lequel elle était insérée a perdu sa cohérence. Il est logique que la fille du Mort subisse le sort réservé au Mort lui-même : [...] Anna n’est plus qu’une femme comme les autres» (Rousset 1978 : 67).

²³³ La novela *Doña Inés* (1925), de Azorín, no cabe en ninguna de estas interpretaciones, pues el autor, completando la dilogía mítica que había empezado tres años antes con la publicación del ya citado *Don Juan* (1922), presenta a una mujer enamorada del mítico seductor que queda a la espera del retorno de su amado. Al contrario de lo que ha opinado Antonio Risco (1980: 262) quien ve en Inés una mujer «bella, fascinante, dueña de sí misma, resuelta, ‘libre’ incluso sexualmente, aunque

Precursor de la primera interpretación, puede considerarse el personaje de la marquesa de Merteuil, protagonista, junto con el conde de Valmont, del relato anteriormente citado *Les liaisons dangereuses* (1782), de Pierre Choderlos de Laclos. Como es sabido, estos dos personajes, al principio amantes, posteriormente se ponen de acuerdo para planificar una estrategia conjunta de seducción –ya no de posesión– para en seguida abandonar a las víctimas que caen atrapadas en sus redes (Bévotte 1906; Rousset 1978; y Dobry 2017: 121-142)²³⁴. Ambos se muestran seguros de sí mismos, libres, independientes, cínicos estrategas, intrigantes, manipuladores e hipócritas, pues como el *Dom Juan* de Molière²³⁵ transgreden las normas sociales y lo sagrado, aunque mantienen una

discreta al extremo», lo que, en nuestra opinión, se alaba de ella es la dedicación al amor, despertado por el beso de un hombre excepcional y nunca olvidado, por lo cual la interpretación del personaje encaja perfectamente con la tradición romántica empezada por Zorrilla. Azorín recurre a la «historia de amor» –así se subtitula la obra– entre el caballero mítico y la figura femenina que lo acompaña en su legendario hipotexto solo para desarrollar uno de los temas permanentes de sus novelas: el paso del tiempo. Cf. Martínez Cachero (1960); Gimferrer (1967); Catena (1973: 9-66); y Díez de Revenga (1998: 477-485). Tampoco el cuento de Emilia Pardo Bazán titulado «La última ilusión de Don Juan» (1898), se puede encasillar en estas corrientes, pues, aunque la autora retrata a un Don Juan víctima de sus propios sentimientos hacia su prima Estrella, acaba por condenar el comportamiento de la mujer, quien, tras dedicarle veinte años de su vida a esperarle, decide interrumpir la relación para contraer matrimonio con otro caballero, noble, rico y honrado. La culpabilidad de Beatita, apodo dado a la joven por sus dotes virginales, de pureza y honestidad, reside en haber pecado «contra la poesía y contras los sueños divinos del amor irrealizables» (Pardo Bazán 2003: s. p.). El cuento fue publicado el 18 de diciembre de 1893 en *El Imparcial* y posteriormente recopilado en *Cuentos de amor* (1898), obra que se ha vuelto a imprimir en los *Cuentos Completos* (1990), edición de Juan Paredes Núñez. El texto de «La última ilusión de Don Juan» está disponible también en el archivo de la Biblioteca Cervantes, al que remite la cita, en el enlace siguiente: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-de-amor--0/html/fee33ed8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_5_>.

²³⁴ En opinión de Soriano esta pareja literaria configura «un Don Juan bicéfalo, puesto que Valmont y Merteuil, primero amantes, luego cómplices y finalmente enemigos al planificar al modo castrense sus respectivas aventuras eróticas, resultan [...] dos cabezas aunadas para pensar, razonar, planear, polemizar y ejecutar el arte de perseguir, cazar, burlar y herir a muerte tanto a hombres como a mujeres, elegidos también conjuntamente» (Soriano 2000: 163).

²³⁵ Colatrella afirma que no hay pruebas de que Laclos conociera el drama de Molière. No obstante, la relación de familiaridad entre las dos obras está reconocida, y aunque Valmont no

apariencia de reputación virtuosa. Sin embargo, el personaje auténtico, pues permanece fiel a sí mismo, no es Valmont –que, anticipando los donjuanes románticos, acaba arrepintiéndose antes de morir en duelo–, sino la marquesa de Merteuil, quien, pese a ser condenada al ostracismo y al desprecio social, no reniega de su conducta.

Otro personaje aparecido en Francia a finales del siglo XIX que presenta estos mismos rasgos donjuanescos es Carmen, la cigarrera ideada por Prosper Mérimée (1845) y llevada a la ópera por Georges Bizet (1875). De ella, Elena Soriano y Lourdes Ortiz ensalzan tanto el espíritu de libertad y de goce, que caracteriza a la joven y hermosa gitana, como el hecho de que permanezca fiel a su naturaleza de «oiseau rebelle» y de «enfant de bohème»²³⁶, entregándose a la muerte en plena consciencia. Sin embargo, estamos de acuerdo con ambas estudiosas (Soriano 2000: 166; Ortiz 2007: 260-261) cuando afirman que el personaje no puede compararse con la figura mítica dramática, puesto que, aunque la mujer se apropia de los rasgos propios del seductor, su caracterización general se acerca más a la mujer fatal o a la mujer devoradora de finales del siglo XIX²³⁷.

En esta misma línea interpretativa, se inserta la originalísima novela galante *Juanita Tenorio* (1910), de Jacinto Octavio Picón. En la obra, la protagonista y narradora, ya adulta, rememora su vida marcada por su propia excepcional belleza física, la frialdad y la aspereza paterna, la evocación idealizada de la madre –de la cual subraya la dulzura y la amabilidad, recordando, además, la relación extraconyugal que la mujer mantuvo con un joven caballero, terminada con el

puede ser considerado un nuevo Don Juan, mantiene estrechas semejanzas con el personaje mítico originado por Molière (Colatrella 1999: 986).

²³⁶ Nos referimos a la famosa habanera titulada *L'amour est un oiseau rebelle* del I acto, que se convierte en el leitmotiv de la ópera. Cf. Bizet-Halévy-Meilhac (1875).

²³⁷ Según Soriano, Carmen es una «seudo doña Juana», una «mujer fatal», puesto que si con su conducta «osa vulnerar las leyes del 'eterno femenino' y arrogarse actitudes propias de varón mostrándose 'liberada'», al mismo tiempo «no ultraja el honor de nadie –ni el de ella misma, que ignora tal concepto–» (Soriano 2000: 166). Por su parte, Ortiz admira «la arbitrariedad, la inconstancia, el engaño y, sobre todo, la fugacidad» de este personaje más afín a «la vampiresa y mujer devoradora» (Ortiz 2007: 260-261).

abandono de este y la muerte de ella— y, sobre todo, por su deseo de encontrar el amor verdadero. Los desengaños amorosos sufridos por Juanita²³⁸ se convierten en una voluntad de vengarse de los hombres, que se manifiesta a través de una serie de aventuras eróticas, las cuales recuerdan en su planificación las de la marquesa de Merteuil, personaje que el autor cita en el prólogo (Picón 1922: 5-6)²³⁹, junto con Pepita Jiménez, protagonista de la homónima novela de Juan Valera (1875), por lo que se refiere también a la forma de la narración, pues se trata de una novela epistolar.

Asumiendo lo apuntado por la crítica (Sobejano 1976: 13-58; Valis 1991; Ezama-Gil 1994: 171-178; y Valdés Sánchez 2002: 343-353), de esta obra se aprecia el hecho de que Jacinto Octavio Picón haya tratado de escribir una novela dotando a la protagonista de los mismos rasgos de Don Juan, tanto por la capacidad seductora que la caracteriza, como por el deseo de enfrentarse a la «hipocresía» de la moral bien pensante de la época. En efecto, el autor, a través del personaje de Juanita, emprende una batalla en contra de una sociedad que concibe la honradez de la mujer solo en el estatuto sagrado del matrimonio, denunciando, además, la falta de sentimiento amoroso que lo determina y su función pragmática, puesto que representa el único medio que garantiza una

²³⁸ Primero, Juanita es engañada por Ángel, el joven dependiente de la librería familiar que se revela como el típico Don Juan burlador. Con posterioridad, tras la pérdida de su única fuente de ingresos y la necesidad imperiosa de trabajar, la joven acepta la propuesta de la marquesa de Arantines de ejercer como señorita de compañía. En esa época la chica conoce a Gonzalo, conde de Palmares y nieto de la marquesa, con quien decide establecer una relación amorosa a pesar de sus recelos de los hombres. Abandonada también por este, Don Rómulo Blancas, administrador de los bienes de la marquesa, mostrará a Juanita el porvenir que le espera cuándo muera su jefa: la alternativa es entre una vida de renuncias, pero honrada, puesto que dependería de un marido, o una vida lujosa y cómoda que le puede proporcionar la prostitución de lujo. La joven elige esta segunda vía convirtiéndose en la amante del administrador. Con su ayuda, Juanita despoja a la marquesa de todos sus bienes, satisfaciendo el deseo de venganza que siente hacia ella y hacia su nieto.

²³⁹ Todas las citas del texto se harán por esta edición (Picón 1922), indicando solo el número de página correspondiente.

protección y una estabilidad económica a la mujer²⁴⁰. Tal como afirma Valdés Sánchez, Jacinto Octavio Picón

es uno de los primeros escritores naturalistas del prototipo femenino moderno en España, de mujeres que actúan con liberalidad, y luchan por encontrar ‘el amor verdadero’, se rebelan contra las trabas sociales a fin de conseguir su felicidad, dispuestas a sobreponerse a las desgracias, astutas hacia la pasión y el afecto, capaces de superar todas las barreras sociales para conseguir sus objetivos, que prefieren vivir en ‘libre convivencia’ antes de sujetas a las normas sociales de matrimonio o soltería (Valdés Sánchez 2002: 348).

Por lo tanto, en palabras de la protagonista, lo que se defiende en la novela es «el amor fuera de lo legal y sagrado, pero indestructible, alimentado de sí mismo, ajeno al deber, señor de sí propio, hijo de la fidelidad del corazón, ante cuya divina excelsitud son letra inútil o ceremonia sin poesía los códigos y consagraciones del mundo» (161)²⁴¹.

Una vez establecido que el anhelo del amor libre es el *leitmotiv* de la novela, hay que añadir que, como señala Miró (1998: 423-429), los capítulos que van del XII al XX marcan un cambio formal en ella, puesto que en la relación entre Juanita y el mujeriego marqués de Ajalvir, el autor recupera la interpretación más romántica del mito. De hecho, puesta en relación con el seductor, la protagonista decide asumir el papel de Inés en la versión de Zorrilla, convirtiéndose en la mujer salvadora de Don Juan. Aunque su actuación es movida, al principio, solo por el

²⁴⁰ A la luz de lo dicho, no podemos estar de acuerdo con el juicio que Soriano ofrece de la novela, pues afirma que «lamentablemente el autor cae en el viejo concepto de confundir a la mujer libre con la prostituta y escribe una falsa historia del donjuanismo femenino» (Soriano 2000: 172).

²⁴¹ Dentro de esta hipocresía, también el erotismo representaba todavía un tabú, que la protagonista quiere denunciar: «Los hombres que se hubiesen aprovechado de mi flaqueza me llamarían impúdica. Pero protesto de este tributo que nos impone la hipocresía, porque da grima ver consentido y buscado el relato de los crímenes más horribles o repugnantes, y vituperada la narración de las escenas amorosas; las cuales, cuando limpia y artísticamente se describen, parecen que traen a la memoria aquella misma y deleitosa dulzura que tienen en la realidad. Esperemos que en lo porvenir la humanidad, más civilizada, no se avergonzará de lo que siendo su mayor ventura es también, y acaso por voluntad de Dios, el origen de la vida» (279-280).

deseo de venganza²⁴² –recurriendo, para ello, a las armas de seducción que tan bien maneja–, al final, en cambio, Juanita se entrega al amor eterno, piadoso y salvífico al que siempre había aspirado y que encuentra en su ya enfermo y paralítico amante.

El cambio ideológico y social que se puso en marcha en la época y que determinó la decadencia del héroe y la inversión de valores entre Don Juan y las distintas doñas Juanas se manifiesta también en el breve, pero curioso cuento titulado «Carta a don Juan» de Carmen Laforet, escrito dos décadas después²⁴³. La narradora le escribe una carta al que fue su diabólico amante, cuyo nombre se muestra solo en el título²⁴⁴, recordando el último encuentro que se produjo entre ellos, en el crepúsculo de una tarde de septiembre y, también, explicándole por qué lo ha abandonado. El Don Juan que se nos presenta ya no es sino la sombra del personaje mítico. Es, en palabras de la narradora, «un místico diablo de largos dedos, alto, con una sonrisa blanca y unos ojos cansados que a instantes se animaban tan vivamente que en su brillo advertía yo el esplendor de joyas rotas

²⁴² Dice Juanita: «¿Quién me negaría el derecho de engañar y herir de igual manera que fui herida y engañada? ¿Por qué aquel Don Juan no había de tener en mí su Doña Inés? Pero no una novicia entre candorosa e inflamable, sino una verdadera y poderosa coqueta que diese al traste con su arrogancia» (228).

²⁴³ El relato, publicado por primera y única vez en 2007, forma parte de un volumen que lleva el mismo título y que reúne todos los cuentos que la autora escribió entre 1939 y 1955. En el prólogo de esta edición (Laforet 2007), de la cual citamos, Carme Riera (2007: 7-14) propone el año 1939 como fecha de redacción de «Carta a Don Juan», aunque no puede confirmarlo. También Agustín Cerezas (2007: 22), en la «Nota del editor» que también se encuentra en dicha edición, cree que el cuento fue escrito ese mismo año o el siguiente, cuando Carmen Laforet se encontraba ya en Barcelona, de vuelta de Las Palmas, y que, luego, se lo envió a su amiga María Dolores de la Fe para que lo publicara. Por su parte, Anna Caballé y Israel Rolón (2010), no incluyen este cuento en su reciente biografía que dedican a la autora.

²⁴⁴ La carta está dirigida siempre a un receptor anónimo, llamado «Usted» y «Señor». Son otras las palabras que connotan a este personaje como Don Juan, al tiempo que definen la concepción de Laforet relacionada con el personaje mítico, pues este se designa como «diablo», conocedor de «bellas leyendas de hechicería», «místico», «hipócrita», y «demonio».

que arde en su lejana y secreta morada» (Laforet 2007: 39)²⁴⁵. En el principio, la mujer se siente fascinada y atraída por él, pues conoce su fama de antaño y anhela a aquel amor imposible, «malo y exquisito» (40), consciente de que cuando termine, nunca podrá olvidarlo. Pero –y aquí reside la ruptura con la interpretación tradicional del mito–, en el instante en que los dos se besan, la reacción de la amante es contraria a lo esperado y choca, incluso, con las expectativas bien de Juan bien del lector. Es precisamente en la risa de la mujer que se produce aquella inversión de papeles a la cual hemos aludido anteriormente:

Y Usted no pudo comprender mi risa, pero palidecía herido y suplicante. Y yo... yo era lo imposible entonces. Lo que no se puede tocar y se desea. La ilusión venenosa de sueños solos. Al despedimos me suplicaba aún sin palabras ¿qué?... Que me dejase hechizar nuevamente, tal vez [...] Imposible, imposible. Nunca sabría llevarme a un mundo nuevo otra vez... (41).

La autora, a través de la voz de la protagonista, se hace portavoz del nuevo estatuto que han venido asumiendo las mujeres en la época, quienes han tomado consciencia de su sensualidad, a la vez que la sociedad iba asimilando la idea de que las relaciones amorosas ya no siguen las normas tradicionales. En este marco, y según la interpretación de Laforet, Don Juan, personaje y mito, no puede existir. Las palabras con las cuales termina el relato demuestran lo que acabamos de señalar, pues la narradora dice: «Su bello traje de demonio, negro, se había enganchado como una zarza en mi risa y colgaba triste, desgarrado, con su carne morena de hombre estremecido del frío de la noche» (41-42).

La segunda línea interpretativa, la que apunta a cuestionar las reglas sociales establecidas para las mujeres, se da a conocer con Lelia, el personaje de ficción homónimo de la novela creada en Francia a finales del siglo XIX por George Sand, a la que nos hemos referido ya al principio de este capítulo. Si bien es verdad, como apunta Béatrice Didier (1992: 37-53), que la protagonista presenta rasgos personales análogos a los de Don Juan –sobre todo, en su capacidad

²⁴⁵ Las citas remiten siempre a esta edición (Laforet 2007) y llevarán solo el número de página correspondiente.

seductora que utiliza para burlar a los hombres—, en la segunda edición de 1839, acaba distanciándose de la figura tradicional del *Burlador*, aproximándose más a la de Mañara, el cual, como ya hemos apuntado con anterioridad, representaba uno de los temas más explotados en la época. En efecto, Lelia, lo mismo que le ocurría al *hermano Juan* de Unamuno, emprende un proceso de conversión por el que se retira a un convento, donde se dedica a instruir a las novicias para que reflexionen acerca del sentido de la vida, pero no según la visión pesimista unamuniana, sino para que se liberen de la tentación de sentirse llamadas a ser los ángeles salvadores de los muchos donjuanes caídos.

En nuestra opinión, por tanto, el intento de Sand fue el de socavar la connotación de heroína salvífica en la que se fundamentaba la interpretación romántica del mito. Al mismo tiempo, y a lo mejor sin ser consciente de ello, la autora francesa abrió paso a la desvirtuación de Don Juan llevada a cabo también por algunos escritores españoles que a partir del siglo XX se enfrentaban, a su vez, a las interpretaciones burlescas y paródicas de los personajes femeninos relacionados con el mito en la misma época. De entre las obras que fomentan este cambio de perspectiva quizá las más representativas sean la novela corta *Las hijas de Don Juan* (1907)²⁴⁶, de Blanca de los Ríos, y los cuentos «La derrota de Don Juan» (1908) y «La última aventura de Don Juan» (1910), de Ángeles Vicente, que comentamos a continuación.

El hecho de insertar en este grupo la obra de Blanca de los Ríos significa brindar homenaje a la labor de una mujer de letras muy valiente, pero olvidada y poco valorada por la crítica durante mucho tiempo, debido quizás a su actitud conservadora y monárquica²⁴⁷. Como ha señalado Vázquez Recio, *Las hijas de Don Juan* no puede ser sino un «claro producto del contexto literario en que

²⁴⁶ La obra apareció primero en *El Cuento Semanal* del 18 de octubre de 1907 y se ha vuelto a publicar en 1990 en la edición de Ángela Ena Bordonada, en Castalia, de la cual proceden todas nuestras citas (Ríos 1990).

²⁴⁷ Sobre la autora y su obra, cf. Solano (1930: 389-398); Calvo Aguilar (1954: 671-672); Valbuena Prat (1983: 212-213); Ena Bordonada (1990: 63-65); Armiño (1993: 1409-1410); Simón Palmer (1991: 578-579); Martínez-Pastor-Pascua-Tavera (2000: 646-650); González López (2001); y Wright (2007: 25-26).

escribe Blanca de los Ríos, reflejo, ante todo, del juicio ético-estético que éste merece a ojos de la autora y de su reflexión teórico-crítica sobre el Don Juan» (Vázquez Recio 1998: 382-383). Así, muchos de los estudios que se han dedicado a esta obra (Ena Bordonada 1990: 32; Vázquez Recio 1998: 387 y 389; Glenn 1999: 225; Lázaro 2000: 467-483; Soriano 2000: 59; y Wright 2007: 29) han hecho hincapié en el valor histórico y social que este texto representa, pues, por un lado, los personajes de Don Juan y Paco Garba –llamado también Larva– simbolizan la degeneración de la «raza» (De los Ríos 1910: 3-4) española finisecular²⁴⁸. Por otro, y asumimos lo apuntado por Vázquez Recio (1998: 393-395), el hecho de conceder por primera vez el protagonismo a su progenie femenina²⁴⁹, es un claro intento de reivindicación de los derechos de las mujeres, aunque todavía relacionado con la concepción más tradicional de la educación femenina y la sacralidad del matrimonio, que la autora iba reclamando también en sus artículos²⁵⁰.

En concreto, y retomando la idea que estaba en la base del ya citado *El hijo de Don Juan* (1892), de José Echegaray²⁵¹, Blanca de los Ríos profundiza en la

²⁴⁸ A causa de su nostalgia de una España noble, mítica y esplendorosa, perdida tras la derrota de 1898, Ena Bordonada (1990: 32) la incluye en la lista de pensadores de la denominada Generación del 98.

²⁴⁹ Tal como se ha indicado a lo largo de este capítulo, la paternidad de Don Juan fue unos de los motivos utilizados en otras creaciones surgidas entre finales del siglo XIX y mediados del XX. Sin embargo, en ninguna de estas se había profundizado en la progenie femenina.

²⁵⁰ Todos los artículos de la autora se encuentran reunidos en el *Catálogo de las obras de Blanca de los Ríos de Lampérez y algunos juicios de la crítica acerca de ellas* (1927). Sobre el feminismo, resulta interesante la serie «Mujeres de la historia», publicada en *Blanco y Negro* (1915), y el último artículo, «Las mujeres españolas en 1926», aparecido en *ABC* (21 de enero de 1927).

²⁵¹ Ena Bordonada reconoce que «el paralelismo entre ambas obras se refleja no sólo en el título, sino en los principales elementos argumentales» (Ena Bordonada 1990: 30). En efecto, en el drama en prosa en tres actos de Echegaray –que se estrenó en el Teatro Español de Madrid el 29 de marzo de 1892 y que se inspiró en *Espectros* [*Gengangere*] (1882), de Henrick Ibsen– se asiste a la caída de Lázaro, hijo de Don Juan y heredero natural de la degeneración de su padre, el cual ha consagrado la vida al mal y al vicio. Sobre la llegada de Ibsen a España escribió, en esos mismos años, el crítico catalán Josep Yxart. Cf Yxart (1894-1896).

relación conyugal entre un donjuán decadente²⁵² –«último vástago de la casa y señorío de Fontibre» (67), de familia burguesa venida a menos, romántico ultrajador y heredero de toda una serie de «efluvios donjuanescos» (67)– y su esposa; así como en la repercusión del donjuanismo en su entorno familiar y en la sociedad²⁵³. Por consiguiente, desde la perspectiva personal de la autora (Ríos 1911: 9), Don Juan, distanciándose del modelo tirsiano, ya no conserva ni la «elegancia aristocrática» de sus antepasados, ni el «valor temerario que no retrocede ante poder alguno», y tampoco «el remordimiento extremo de la hora solemne de la verdad, y el horror dantesco del réprobo ante la condenación eterna». Así pues, y tal como afirma Wright (2007: 33), lo que pretende la autora es denunciar que Don Juan en la modernidad se ha convertido en el ridículo, decadente, frívolo y degenerado hombre de la Restauración.

Además, la crítica en su mayoría (Vázquez Recio 1998: 395; Glenn 1999: 229; y Lázaro 2000: 475), concuerda en afirmar que el protagonismo del mito queda diluido en su novela a favor de los personajes femeninos, que constituyen el

²⁵² La autora sitúa a su Don Juan en el Madrid finisecular, escribiendo que: «coincidió su juventud tempestuosa con el tercer romanticismo nuestro, el que recogió la esencia becqueriana, confundida a la racha trágica de los dramas echeagarayescos y a la patriótica llamarada de los primeros *Episodios* galdosianos; por entonces, por los días en que los *Episodios* prendían fiebre en las alma entusiastas, y Rafael Calvo electrizaba a los concursos con su declamación candente y con sus fogosas recitaciones de los poemas de Núñez de Arce, amanecía la mocedad de Don Juan inflamada en el romanticismo contagioso que era atmósfera del Madrid de aquellos años. Flotaban en el espacio todavía muchos efluvios donjuanescos: el gran mito de *Tirso* reencarnado en Molière, en Mozart, en Byron, en Espronceda, en De Musset y redivivo en Zorrilla, alentaba en las estrofas de Baudelaire, en el dandismo de Brummel, y en todas las formas del arte» (67-68). Las cursivas en el texto son de la autora.

²⁵³ Desde el punto de vista formal, la obra se despliega en diez capítulos, perfectamente encasillados en la estructura tradicional del planteamiento, nudo y desenlace: en los dos primeros se presenta a Don Juan y a su familia; del tercero al quinto se desarrolla la trama propiamente dicha, con el elemento trágico del descubrimiento de unas cartas de Don Juan por parte de sus hijas; y los cinco últimos perfilan el desenlace fatal con el que la autora pone punto y final a la estirpe de los Tenorios.

principal foco de atención de la historia²⁵⁴. En efecto, con la aparición de Concha, esposa de Don Juan, y de Lita y Dora (diminutivos respectivamente de Teodora y Dolores), sus hijas, se nos permite entrar en lo más privado de la vida del héroe recurriendo a un campo de visión hasta el momento poco tratado a lo largo de las diferentes versiones del mito. Tal como ocurría en el hipotexto más cercano de la obra, Blanca de los Ríos comparte la idea de la herencia del mal²⁵⁵ que determina el carácter de las hijas: tras el descubrimiento de la verdadera naturaleza del padre, descubierta por Concha²⁵⁶, Dora se inclina hacia el misticismo extremo y muere; Lita, en cambio, se fuga con Paco Larva y acaba prostituyéndose.

A la luz de lo dicho, el desenlace concebido por la autora no podría ser sino catastrófico: si la muerte de Dora había roto definitivamente la relación matrimonial entre Concha y su esposo, el descubrimiento del oficio licencioso de Lita acaba con la vida de Juan, quien se suicida²⁵⁷. Esta «tragedia callejera» (124)

²⁵⁴ De opinión diferente es Soriano, quien a propósito del protagonismo de los personajes apuesta por Don Juan: «En esta curiosa novela» –dice la autora– «aunque se titule *Las hijas de Don Juan* este sigue siendo el verdadero protagonista» (Soriano 2000: 151).

²⁵⁵ Este motivo queda como evidente en el texto también en la opinión de una de las vecinas de la familia, quien hablando del porvenir de las hijas sentencia: «¡Bonito porvenir os espera! Dos señoritas inútiles, ¿para qué sirven, vamos a ver? ¡Pues para pedir limosna, o... *para otra cosa peor!* ¡No, y como lo lleváis en la sangre, en algo malo acabaréis vosotras! ¡Esa será la herencia que os deje ese grandísimo canalla!» (92).

²⁵⁶ Según la autora, Concha tiene también su parte de culpa en la decantación de la personalidad de sus hijas, pues por pertenecer a un nivel social inferior al de su marido, no puede participar en la educación de las jóvenes. Pese a que la mujer de Don Juan tiene virtudes tan positivas como la honestidad, la fidelidad y el virtuosismo, Blanca de los Ríos deja claro que este personaje carece de aquello que permite al ser humano convertirse en un ser íntegro: la educación. La falta de cultura de Concha, y por herencia la de Lita y Dora –y en proyección la de todas las mujeres–, imposibilita cualquier oportunidad de ascenso económico y moral, quedando entonces reducidas a simples «señoritas inútiles» (92) que tratan de sobrevivir. La tragedia, insiste la autora, reside en la combinación de estos rasgos con el de tener al lado, sea como padre sea como esposo, un tipo donjuanesco.

²⁵⁷ En un último intento de revivir su pasado mítico, que en la concepción de la autora es indudablemente tirsiano, Juan se había dirigido hacia uno de los burdeles que solía frecuentar. Allí había topado con su hija y la rabia que había sentido le hizo «arder en su sangre la ira de toda una raza; el hombre, el caballero, el padre, revivieron en él; el honor, su religión atávica, sacudióle con

pone punto final no solo al relato, sino a la continuidad del mito literario, puesto que la autora ha querido demostrar que el mito despojado de los elementos esenciales que lo constituyen se convierte en un producto desde luego a la moda, aunque degradado y destinado a desaparecer. Esta finalidad queda aclarada en la última frase que cierra la novela y que es pronunciada por el narrador, quien dice: «Y como ya no hay donjuanes, y al donjuanismo sucede algo más decadente y perverso, en Lita acabó la estirpe de Don Juan» (125).

Terminamos este capítulo con el análisis de la obra narrativa de otra escritora, esta vez sí casi totalmente olvidada: Ángeles Vicente²⁵⁸. La autora resulta sensible en particular al tema de las reivindicaciones, criticando, además, las convenciones estructurales de la sociedad que más afectaban a la población femenina. Los temas principales abordados en sus obras van desde la denuncia de los malos tratos y la educación de la mujer, pasando por el anticlericalismo, el feminismo y la crítica de las erróneas costumbres masculinas, en relación sobre todo con el

ese impulso de héroe calderoniano que todo español lleva en el ápice del alma» (121). Tras sacar del bolsillo un revólver, «apoyó en la sien derecha el cañón frío y disparó» (123).

²⁵⁸ Los datos bio-bibliográficos sobre la autora, aunque relativamente escasos, nos permiten perfilar a una escritora muy activa, cosmopolita y erudita. Originaria de Murcia, donde parece ser que nació en 1878 (se ha perdido su partida de nacimiento), porteña de adopción (vivió en la capital argentina desde los diez hasta los veintiocho años. Allí contrajo matrimonio con Cándido Elormendi y empezó su carrera como escritora), luego residió en Milán durante dos años y mantuvo relaciones con los círculos culturales españoles, americanos e italianos hasta los años treinta del siglo pasado, tal como demuestra la correspondencia entre la autora y Unamuno. Vicente obtuvo, además, mucha resonancia tras la publicación de sus novelas y libros de relatos, como manifiestan los distintos artículos y reseñas aparecidos en la prensa más en boga de la época, como, por ejemplo, el popular semanario argentino *Caras y Caretas*, o los españoles *El País* (Madrid 1887-1921), *El Liberal*, *La Lectura*, *El Imparcial*, *El Cuento Semanal*, *Nuestro Tiempo*, *Heraldo de Madrid* o *La Correspondencia de España*, o también en *La Domenica del Corriere*, el suplemento semanal del periódico milanés *Il Corriere della Sera*. Las últimas noticias sobre Ángeles Vicente datan de 1931. A partir de este año no existe constancia de su existencia, ni biográfica ni profesional, que proporcione pista alguna sobre la trayectoria posterior de la autora. Cf. Trigo (1907: 7-25); Ortega Rubio (1917); Cejador y Frauca (1920); *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (1929: 544); Cabello García (2008); Ena Bordonada (2005: IX-LXI; 2006: 7-42; 2007: XI-LXIII; 2014: 213-242); Toro Ballesteros (2011: 1-20; 2013); y Fernández González (2014).

donjuanismo. Vicente aborda esta última temática en distintas ocasiones, presentando –al igual que Blanca de los Ríos– la figura mítica por antonomasia convertida en el representante de una sociedad decadente y obsoleta regida por unos valores caducos, y enfrentándole –en una óptica mucho más abierta que la de la estudiosa sevillana– una serie de heroínas fuertes, valientes, independientes, aculturadas y conscientes de su sexualidad, que simbolizan el espíritu progresista, liberal e innovador de la sociedad del nuevo siglo. Este paradigma, afirma Fernández González,

se usa [...] para manifestar el desprecio al mito a través de la sumisión y derrota literaria de don Juan, constituyendo esta defenestración una metáfora de la ruptura con el poder patriarcal como consecuencia de la destrucción del epítome de virilidad y la sumisión de la mujer (Fernández González 2014: 161).

Ángeles Vicente muestra un evidente interés por la figura de Don Juan al incluirla, no solo en los cuentos de los que nos ocuparemos a continuación, sino también en las novelas *Teresilla* (1907) y *Zezé* (1909)²⁵⁹. El argumento en estas dos obras, donde la autora aborda el tópico de la mujer caída, es el mismo: las protagonistas son engañadas por un donjuán que las deja embarazadas. Contrariamente a lo que se podría opinar, el intento de la autora es denunciar la culpa de una sociedad que persigue y condena a las mujeres deshonradas. En efecto, si en *Teresilla*, la protagonista, tras el abandono del caballero, no tiene otra opción que ganarse la vida ejerciendo de prostituta, en la segunda novela, los personajes femeninos salen victoriosos, engendrando un nuevo modelo de mujer²⁶⁰. Por lo que atañe a nuestro enfoque, resulta ejemplar el episodio dedicado

²⁵⁹ La producción narrativa de la autora, a excepción de *Teresilla*, que en su primera y única edición cuenta con una interesante introducción de Felipe Trigo (1907: 7-25), ha sido reeditada recientemente por Ángela Ena Bordonada. Los libros de relatos, *Los buitres* (1908), que consta de doce cuentos, en el cual se incluye «La derrota de Don Juan», y *Sombras: cuentos psíquicos* (1910), en el cual se inserta «La última aventura de Don Juan», junto con otros catorce cuentos, se han vuelto a publicar en 2006 y 2007, respectivamente, mientras la novela *Zezé* se ha reeditado en 2005. Cf. Ena Bordonada (2005: IX-LXI; 2006: 7-42; 2007: XI-LXIII).

²⁶⁰ En la obra, la cupletista Zezé narra su vida a una escritora –trasunto de la autora misma– durante un viaje entre Buenos Aires y Montevideo. A lo largo de esta narración intercala

a la relación entre Zezé y Elisa (Vicente 1909: 63-68), puesto que si en *Teresilla*, Vicente había mostrado ya las dramáticas consecuencias producidas por la pérdida de la honra por parte de la mujer, en este caso, en cambio, Zezé se encarga de salvar a la joven –y por extensión, a su futura hija–²⁶¹ rehabilitándola como mujer honrada.

La narrativa de Vicente no juzga ni culpabiliza nunca a las mujeres desafortunadas y víctimas de las faltas de un sistema social y educativo inadecuados que, además, son responsables de la tragedia personal de estas. Por lo tanto, para Zezé la historia de Elisa es

la eterna historia, la de todas o casi todas las que ruedan hasta el fondo del abismo. Una víctima más de esa educación que se complace en hacer de la mujer, inocente e ignorante de todo, un juguete caprichoso para *mayor gloria* del estúpido donjuán, y de esa sociedad que nada da y todo lo exige. Otra víctima más de ese cariño efectista regulado por los prejuicios sociales, prejuicios inhumanos a quienes tantas víctimas se inmolan. ¿Cuándo necesitamos mas [sic] del cariño de los nuestros que en los trances difíciles? ¿Por qué no nos aceptan como [sic] somos? ¿Por qué ese afán de reformar a su capricho y amoldar a las convenciones nuestro carácter, anulando nuestra personalidad e imponiéndonos el agradecimiento y la esclavitud...? (Vicente 1909: 64)²⁶².

Esta misma óptica comparten los dos cuentos que la autora dedica al mito de Don Juan, al que recurre para subvertir el patrón masculino, y condenar al gran calavera español. El primero de ellos, titulado «La derrota de Don Juan» (1908),

relatos cuyas protagonistas son otras mujeres desdichadas, inadaptadas, caídas o reformadas, en el intento de lanzar una crítica al sistema social español de principios del siglo veinte.

²⁶¹ He aquí la misma referencia al motivo de la herencia del mal –o tal como lo acuña Jagoe del determinismo biológico y ambiental de los escritores del diecinueve, quienes «coinciden en que la naturaleza moral, mental y física de la mujer decreta su función social» (Jagoe 1998: 28)– que ya habíamos encontrado en *El hijo de Don Juan* (1892), de Blanca de los Ríos. La idea del determinismo biológico que imperaba en la época se basaba en las teorías del médico italiano Cesare Lombroso, quien defendía que las deficiencias físicas, mentales y morales eran hereditarias. Cf. Lombroso (1876; 1893; 1895); Maristany (1973); y Baima Bollone (2009).

²⁶² Citamos por la edición original (Vicente 1909).

muestra la conversación entre Raquel, una famosa artista²⁶³, y Adolfo Santori, «cuarentón donjuanesco, presumido y jactancioso» (Vicente 1908: 129)²⁶⁴. La protagonista, a diferencia de Teresilla y Elisa, se mofa de cada una de las estrategias amorosas de este hombre insignificante, mostrando, además, lo ridículo de los procedimientos de un seductor que solo aparenta querer ser dominado por la mujer²⁶⁵. La intención de Raquel es afirmar la voluntad de autonomía de la mujer en la elección del amado, pues como indica: «una mujer de talento, consciente de sus actos, se entrega á [sic] un hombre porque sí, porque así le place... en un momento de... aburrimiento, de... curiosidad... Por cualquier razón, menos por haber sido conquistada» (133). A través de las palabras de la protagonista, Vicente defiende el derecho a la independencia y a la libertad de la mujer moderna, quien aspira, además, a ser apreciada por su inteligencia y no por su belleza²⁶⁶. Asimismo, ataca duramente a todas las mujeres que aún defienden la sobreprotección masculina como el único modo de vida auténtico²⁶⁷, especialmente «a las burguesas poco ilustradas» (135), y a las que carecen de cultura como «las niñas románticas, lectoras de novelas por entregas» (136), o «las jamonas sensibles» (137). Por consiguiente, la educación se convierte, tal

²⁶³ La caracterización de Raquel recuerda a la protagonista homónima de la novela *Zéze*. No obstante, no es esta la única similitud existente entre estas obras, pues comparten la misma forma narrativa, es decir, la narración dramatizada, evidente en la presencia de acotaciones del autor entre comillas y la descripción del ambiente a principio de cada episodio. En el caso del cuento analizado, el espacio donde se lleva a cabo la derrota de Don Juan es el «gabinete elegante en una casa-pensión de lujo» (Vicente 1908: 129), donde la célebre artista, en la beatitud del fuego de la chimenea, encuentra a Adolfo.

²⁶⁴ Todas las citas remiten a esta edición (Vicente 1908), por lo cual en adelante se indicará solo el número de página correspondiente.

²⁶⁵ Adolfo recurre a toda una serie de patrones convencionales de la seducción, como la adulación, la súplica y las falsas lágrimas, que Raquel desenmascara.

²⁶⁶ Raquel afirma que «la hermosura es una de tantas cosas puramente convencionales» (133) y que la inteligencia es lo fundamental en la mujer para que pueda defenderse de los ataques de Don Juan. De hecho, ella es «la primera mujer inteligente que se ha cruzado en su camino» (137).

²⁶⁷ Una referencia intertextual importante en este sentido es la historia de amor de Eloísa y Abelardo, que Adolfo menciona al preguntarle a Raquel si cree en el amor predestinado, contestándole ella que solo se trata de algo que tenía veracidad en el pasado.

como había indicado también Blanca de los Ríos en su novela, en el pilar fundamental que haría posible el triunfo intelectual y personal de este nuevo modelo de mujer al que aspiraba la misma Ángeles Vicente. Por último, la autora condena rotundamente a Don Juan tachándole irónicamente de hombre «interesante... el más interesante resumen de todas las vulgaridades amorosas», a quien contraponen el triunfo de la mujer.

En resumidas cuentas, el Don Juan concebido por Vicente en este cuento se ha convertido definitivamente en una figura insignificante y grotesca despojada totalmente de los rasgos míticos de su antiguo arquetipo. Sus técnicas de seducción resultan obsoletas e improductivas porque conocidas a la perfección por Raquel, careciendo, por lo tanto, de originalidad y efectividad. Así pues, la protagonista no duda en tratar a Adolfo con desdén, defendiéndose en cualquier momento de sus artificios seductivos con ironía y sarcasmo, sabiendo muy bien que si cediera pasaría a ser una más en la lista de sus conquistas.

Por otra parte, los sentimientos de humillación, vergüenza y bochorno que sufre el Don Juan degradado de principios del siglo XX están en la base del segundo cuento de Vicente titulado «La última aventura de Don Juan» (1910), con que cerramos este capítulo. La presencia del mito se hace evidente ya en el título, pero, contrariamente a lo que hemos encontrado en la precedente producción narrativa de la autora, en este relato brevísimo se vuelve a conceder la palabra al propio Don Juan. Vicente presenta el seductor en plena decadencia: «su ánimo estaba decaído; se sentía viejo, casi agotado [...] se moría de aburrimiento: ya no tenía amantes que suspirasen por él; su presencia ya no causaba asombro [...] [era] un hombre de mediana estatura, flaco, demacrado» (Vicente 2007: 59 y 63)²⁶⁸. El encuentro con una joven y hermosa mujer enlutada le devuelve momentáneamente su antiguo vigor, «gozándose ante la posibilidad de una nueva aventura» (59). Nada sabemos de lo que ocurre con esta mujer, pues la autora elude los detalles y cambia de ambiente, trasladando la acción en la sala de espera de un hospital, donde algunos amigos de Don Juan esperan a que se despierte de

²⁶⁸ Para todas las citas empleamos la edición de *Sombras* de Ena Bordonada (2007: 59-63), indicando solo el número de página correspondiente.

una operación quirúrgica, cuya causa permanece de momento oscura. Todos ellos lamentan que «la última aventura de este hombre haya tenido un fin tan fatal, mil veces peor que la propia muerte» (61), y que por culpa de la mujer del restaurante –y por extensión por todas las representantes femeninas del género humano– formulan «un proyecto para defenderse de la mujer, como si fuera el monstruo más raro y peligroso» (62). Tras despertarse y hallarse en un «decaimiento moral desesperante» (62), Don Juan decide alistarse en el ejército y luchar como voluntario en la guerra de África «haciendo de la patria su dama, y ganar, luchando por ella, una muerte gloriosa que lo desquitara» (63). No obstante, los planes gloriosos de Don Juan se ven nuevamente frustrados por ser capturado por un sultán quien, conociendo muy bien su fama, ordena que le cuelguen por el miembro viril. El castigo no puede llevarse a cabo –pues en este momento se descubre el resultado de la operación–, por lo cual, la pena es incluso más cruel: servir de eunuco en el harén.

Como ha destacado Fernández González (2014: 163), con este relato Vicente marca irónicamente dos de los pilares claves de la masculinidad, es decir, la sexualidad y la fuerza, representada la primera en el intento de seducción de Don Juan de la mujer velada, y la segunda en el propósito de glorificación en el ejercicio bélico y en el servicio a la nación. La doble frustración que afecta al protagonista castiga, al mismo tiempo, a todos los hombres que suponen un obstáculo para el proceso de libertad y de independencia puesto en marcha por la mujer a principios del siglo XX. El hecho de que la pena elegida para el mítico seductor sea convertirlo en eunuco al servicio de unas odaliscas simboliza inequívocamente el fin de la estirpe de los donjuanes y el nacimiento de la mujer libre, independiente y con poder de decisión soñada por Ángeles Vicente.

Como se ha venido señalando a lo largo de este capítulo, es cierto que el mito de Don Juan a partir de finales del siglo XIX ha entrado en una fase de desvirtuamiento más que evidente, desposeído de sus señas identificativas para ser vestido por otras que evidencian su necesidad de renovarse o morir. En este proceso, y como afirma Becerra,

las reacciones antirrománticas y las interpretaciones científicas [...], bien por medio de la degradación física o psíquica del personaje, bien a través del análisis psicológico, segregan a don Juan de su contexto estructural y su resonancia mítica, provocando un proceso de desmitificación que tiene como resultado el nacimiento de un tipo: **el donjuán** (Becerra 1997: 173-174)²⁶⁹.

Para que este personaje vuelva a asumir su estatuto mítico habrá que esperar a la novela *Don Juan* (1963), de Gonzalo Torrente Ballester, en la que, como comentaremos en el capítulo siguiente, el autor recupera los tres elementos permanentes sobre los que se fundamenta el mito.

²⁶⁹ La negrita es de la autora.

5. LA RECREACIÓN DEL MITO: *DON JUAN* (1963), NOVELA DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Como hemos comentado en los capítulos anteriores, a partir del Romanticismo tanto la estructura mítica como la caracterización del personaje de Don Juan se habían visto afectadas por un proceso de desmitificación que había llevado al nacimiento del tipo donjuanesco, degradado tanto física como psíquicamente. Diversos estudiosos (Marra López 1963: 9; Rof Carballo 1963: 19-20; García Viñó 1967: 129-140; Iglesias Laguna 1969; Sobejano 1970: 177-180; Domingo 1973: 31-34; Soldevilla Durante 1980; Lavaud 1985: 219; Pérez-Bustamante 1995a: 461; Becerra 1997: 190; 1998a: 488; Marcou 1999: 929; y Pereiro Otero 2008: 387) comparten la opinión de que la novela *Don Juan* (1963), de Gonzalo Torrente Ballester, representa el texto más relevante y renovador surgido en el siglo XX en lengua española en torno al mito, a pesar de que su aparición no tuvo la acogida que hubiera merecido por parte del público lector, ni tampoco de la crítica, aunque con posterioridad los historiadores de la literatura sí han resaltado su importancia. En su obra, el autor logra devolver a Don Juan su estatuto mítico, eliminando los elementos desmitificadores –que lo querían aburguesado o como si se tratara de un caso clínico –, al tiempo que vuelve a establecer los tres elementos constantes que lo determinan, es decir, los rasgos desafiantes del atractivo, aristocrático y atrevido héroe; la relación de este con las mujeres, que, por un lado, se basa en la seducción como transgresión de la moral y, por otro, se concibe como un anhelo de la unión cósmica entre el hombre, la naturaleza y Dios; y la presencia del elemento transcendental, representada por el Comendador y la familia de los Tenorio, que condenan a Don Juan por transgredir la moral divina y las leyes del honor. Además, Torrente vuelve a utilizar la figura del criado como doble de Don Juan, aunque esta vez Leporello trasciende la función clásica del gracioso y confidente de su amo para convertirse en el intérprete de la conducta de este, pues con él comparte la misma conciencia religiosa y satánica. A todo esto, hay que añadir los nexos intertextuales, el carácter polifónico, los elementos metaficcionales y el planeamiento ontológico y teológico que caracteriza a esta compleja obra.

5.1. El carácter intertextual, polifónico y metanarrativo de la novela y su planteamiento ontológico y teológico

En una serie de estudios críticos que Torrente Ballester dedica al mito de Don Juan emerge su aversión bien a la interpretación romántica, bien a la psicoanalítica del personaje. Así, con ocasión de una conferencia datada de 1966, comentaba:

El paso arrebatado de don Juan por la tierra, su frenético camino de una mujer en otra, no obedecían para mí, a ningún motivo romántico, como la persecución de un ideal femenino, ni a una anormalidad psíquica o biológica, al modo de las que le atribuyó Marañón, sino a una cuestión personal con Dios (Torrente Ballester 1982: 92)²⁷⁰.

La cuestión personal de Don Juan con Dios, en opinión del autor, reside en la concepción del pecado en relación con el amor y la sexualidad. Las burlas y las repetidas seducciones de las mujeres por parte del personaje mítico surgen de la decepción que este siente al no poder alcanzar en la unión carnal con ellas ningún sentimiento de gozosa comunicación mística con la naturaleza y con lo divino. Torrente comenta que «La iniciación de Don Juan en la vida amorosa fue así [...]: un ansia de amor cósmico que se ve reducida a la mera sexualidad individual, algo que no da lo que no se espera, algo que defrauda» (Torrente Ballester 1982: 101). Por consiguiente, Don Juan se convierte en un hombre, concebido dentro de la teología católica, que peca voluntariamente porque quiere mantenerse libre,

²⁷⁰ El texto de esta conferencia titulada «Don Juan» se encuentra recopilado en sus *Ensayos críticos*, de cuya edición (Torrente Ballester 1982) proceden las citas. Ya anteriormente, en el capítulo titulado «Don Juan, tratado y maltratado» (1957: 157-188), de su volumen *Teatro español contemporáneo*, el autor se había referido en términos severos a la interpretación psicoanalítica del mito, opinando que la ciencia, intentado explicar el misterio celado en este, lo ha destruido, quedando inservible. De hecho, añade, Don Juan no es un caso clínico, ni un adolescente de sexualidad indefinida, ni un hombre afeminado preocupado por el amor, como decían Marañón, Lafora o Pérez de Ayala. Tampoco, es el edípico freudiano que mata al fantasma de su padre representado por el Comendador.

que anda suelto por el mundo, seduciendo mujeres, abandonándolas, que es el verdadero burlador y no el hombre que deja a la mujer por otra razón, sino el hombre que conscientemente y la mayor parte de las veces mediante promesas de matrimonio, seduce a mujeres» (Torrente Ballester 1993: 12)²⁷¹.

De esta manera, y como el propio Torrente Ballester (1982: 101) afirmaba, la interpretación del mito se da no ya desde el ámbito de la psicología o de la moral, sino del de la ontología y la teología. Para explicar su teoría, el autor imagina en la novela la primera experiencia sexual del personaje, que se produce en el encuentro, organizado por el Comendador, con la prostituta Mariana. Sin embargo, la experiencia lo deja frustrado, pues como explica Don Juan en la novela:

No creo que haya en el mundo nada en que un hombre pueda poner más esperanzas, ni que le cause decepción mayor. Porque nunca me he sentido más yo mismo, más cerrado en los límites de mi cuerpo, que en aquellos momentos culminantes. Tenía entre mis brazos a una mujer gimiendo de felicidad, pero de la suya, como yo de la mía. El latigazo del placer nos había encerrado en nosotros mismos. Sin aquella inmensa comunicación apetecida y no alcanzada, mis brazos terminaban en su cuerpo impenetrable. Estábamos cerrados y distantes (Torrente Ballester 1998: 186-187)²⁷².

Asimismo, como hemos sugerido anteriormente, de la obra destacan tanto el carácter intertextual, como la polifonía narrativa y la heterogeneidad genérica. De hecho, para proporcionar al lector las razones de su personal visión sobre este mito literario, el autor hace dialogar su obra con otras versiones que se publicaron bien en tiempos pasados, bien en una época más cercana a la suya (Lavaud 1985: 214; y Martínez Lage 1986: 11). A este propósito, en el «Prólogo» a la novela, el autor aclara:

El lector advertirá que en esta historia se recogen muchos elementos comunes a casi todas las versiones conocidas (e incluso entre ellas algunas que, si se refieren a un «Don Juan», no le llaman así, como el estudiante salmantino de Espronceda y el

²⁷¹ El texto remite a una conferencia que el autor pronunció en el Centre Cultural Bancaixa en Valencia el día 16 de octubre de 1992 (Torrente 1992).

²⁷² Las citas del texto remitirán siempre a esta edición (Torrente Ballester 1998) y en adelante llevarán solo el número de página correspondiente.

protagonista del estupendo cuento de Mérimée). Si algún erudito se entretiene alguna vez en analizar mi historia, a sus cuidados encomiendo poner en claro, de acuerdo con su oficio, los muchos préstamos tomados a mis muchos predecesores. Pero creo haber puesto también algo de mi cosecha, algo en virtud de lo cual este Don Juan sea «mi» Don Juan (14).

Así, pues, de entre las versiones que influyen en la narración se hallan aquellas realizadas por Tirso; Kierkegaard, Mozart, Molière²⁷³; Zorrilla; Pushkin²⁷⁴; y Baudelaire. Pero también se alude a la obra de Espronceda, en lo que se refiere al periodo estudiantil de Don Juan pasado en Salamanca, e incluso a las de Mérimée y Dumas, en cuanto a la figura de Miguel de Mañara, aunque este personaje no parece interesarle demasiado al autor. Además, Torrente menciona, en la dedicatoria del libro, a Pérez de Ayala, Marañón, Ortega y Gasset y Bergamín, tachándoles irónicamente de «donjuanistas»²⁷⁵ (7).

²⁷³ El Don Juan de Torrente comparte con el seductor de Kierkegaard no solo la actitud reflexiva y el buen uso de la palabra para establecer el juego de seducción con las mujeres, sino también el mismo sentimiento de desasosiego final del héroe al verse incumplido su deseo de unicidad con la amante, el cosmos, y Dios. Por otra parte, de la ópera de Mozart-Da Ponte elige llamar Leporello al criado de Don Juan, prefiriéndolo a Catalinón, Sganarelle o Ciutti, y atribuye al personaje de Elvira de la puesta en escena final los mismos rasgos de su homónima operística, aunque no la concibe como esposa de Don Juan. La denuncia de la hipocresía y de la amoralidad por parte de la sociedad poderosa proviene, sin duda, del drama de Molière.

²⁷⁴ El episodio de seducción de doña Sol, esposa del Comendador, por parte de Don Juan, se puede relacionar, según Carlos Feal (1984: 93), al *Kamenyi Gost* [*El convidado de piedra*] (1830), de Pushkin, donde Juan intenta seducir a Ana, que es la mujer, no la hija, del Comendador. De la misma opinión es Pérez-Bustamante (1995a: 469), quien a su vez considera que los personajes femeninos de doña Sol, Elvira y doña Ximena podrían remitir al *Poema de Mío Cid*.

²⁷⁵ Ana Sofía Pérez Bustamante (1995a: 468) sostiene que hay cierta relación con *El burlador que no se burla* (1930), de Jacinto Grau, en lo que se refiere a la burla de Don Juan a los denominados «donjuanistas»: el narrador y Sonja en el caso de la novela de Torrente, y el conferenciante que menosprecia al héroe en sus charlas, seduciendo, además, a la mujer de este en el cuadro tercero del drama de Grau. En opinión de la profesora española (Pérez Bustamante 1995a: 471-472), además, el estudio de Rank sobre Don Juan y su doble (1932), aunque no sea citado directamente en el texto, influyó significativamente por lo que respecta a la función ejercida por Leporello en la novela, aunque Torrente subvierte la interpretación proporcionada por el psicoanalista austriaco.

Con respecto al *Burlador*, Torrente señala la imperfección de la figura poética del protagonista, al tiempo que expresa la razón que le movió a escribir su versión del mito:

El personaje de Tirso, como figura poética, es bastante imperfecto, mezcla de mamarracho y de aspirante a superhombre. Yo, que me he inspirado en él, he pretendido quitarle lo que de mamarracho tiene e insistir en sus restantes cualidades [...] Tenerse, pues, por hombre ligado y obligado por la fidelidad a un grupo humano [...] no es [...] una manera muy clara de individualismo [...] El que mi Don Juan, al final, mande a paseo a sus ascendientes [...] sí que resulta un Don Juan individualista, amén de solitario. Condenado al individualismo, a ser él, sólo él, *per saecula saeculorum* (15-16).

A pesar de sus cuarenta años y del pelo gris, la descripción de Don Juan se mantiene fiel a la tradición. De hecho, es todavía un caballero muy hermoso y un hábil espadachín. Se insiste, además, en la osadía que presume el héroe al enfrentarse a sus enemigos, es decir, sus propios familiares, el Comendador, pero, como veremos más adelante, sobre todo a Dios. Al mismo tiempo, se hace hincapié en su capacidad seductora y de fascinación extraordinaria que ejerce con todos los personajes femeninos que encuentra en este o en el otro mundo. Sonja, por ejemplo, compara la atracción que siente hacia Don Juan como si se tratara de un hechizo:

No lo escuchaba sólo por lo que me decía, sino principalmente por la manera de decirlo. El tono, el modo de mirarme, sus movimientos y sus gestos, quizá algo inefable que salía de él y le envolvía con un aura, me herían dulcemente, me herían casi traidoramente [...] y, sin embargo, lo que en su voz había de caricia, me acariciaba (153-154).

Este rasgo se acentúa cuando el espíritu de Don Juan transmigra al narrador para que seduzca a la joven investigadora, la cual dice:

Le vi a usted y me sentí fascinada —ésa es la palabra—. Había en usted algo extraordinario que no podría definir, pero que obró sobre mí inmediatamente, que me clavó a su lado, que me hizo portar de manera insensata. Fue como un encanto que

duró hasta ahora mismo, hasta que volví al coche y le miré otra vez. Al momento, creí que era usted otro (153-154).

Por su parte, Mariana, la prostituta con quien Don Juan tiene su primera experiencia sexual, y que, con posterioridad, se convierte en su esposa, se mantiene fiel a su marido durante el largo periodo en que este está ausente, y sucumbe solo a los encantos de un desconocido, que resultará ser el propio Don Juan. De la misma manera, los episodios de las seducciones de doña Sol, Elvira y doña Ximena sirven para comprobar la capacidad seductora excepcional del protagonista. Cuando, finalmente, el caballero se presenta ante el tribunal de los Tenorio, las almas femeninas allí presentes no solo lo defienden, sino que buscan un último contacto físico con él²⁷⁶. Por tanto, como sostiene Álvaro Montoya Rodríguez (2005a: 319-320), la función del grupo femenino en el caso de Torrente es diferente a la tradicional. De hecho, las mujeres seducidas en ningún caso se sienten ofendidas o deshonradas por la burla del seductor. Lo que se produce en el caso de Sonja o de Elvira se debe más bien al sentimiento de frustración por no haber satisfecho Don Juan las expectativas amorosas de estas, lo cual genera las reacciones violentas y de venganza por parte de ellas: la primera, pegándole un tiro, y la segunda, como el personaje de la tradición, empezando a gritar pidiendo socorro y despertando a los guardianes de su casa.

Otro elemento que se relaciona con la caracterización tradicional del héroe es el hecho de que se subraye la conciencia de Juan –aquí apellidado Tenorio y Ossorio de Moscoso– de pertenecer a una de las estirpes aristocráticas más antiguas y valientes de España; idea inculcada por su padre desde la infancia y contra la cual el héroe se rebela, causándole la condena rotunda por parte de los Tenorio. En este episodio, que se produce en el encuentro onírico descrito en el

²⁷⁶ Tal y como se comenta en el texto, «las señoras habían empezado a cuchichear entre sí, y una de ellas, abadesa, adelantó unos pasos, menudos y tímidos, y habló en nombre de todas [...] –No queremos retirarnos. Nos interesa lo que dice don Juan. Además, estamos de su parte–» (200). Y al retirarse el héroe, las mujeres se le acercan para tener un último contacto físico con él: «Las mujeres salieron rápidamente del corro y me rodearon. Las feas y las guapas, las solteras y las casadas, las viudas y las monjas [...] Unas, me acariciaban; otras, me abrazaron. Algunas, llegaron a besarme» (203).

cuarto capítulo de la novela, Don Juan es llamado a juicio por sus familiares, acusado de traición al honor de la estirpe de los Tenorio por no haber entendido la burla del Comendador, miembro de la familia rival de los Ulloa, y no haber actuado según prevé el código familiar al que pertenece. Todos ellos le aconsejan matar al Comendador, pero Don Juan emprende un debate teológico acerca de lo que es justo o injusto a los ojos de Dios, culpando a su propia familia de anteponer sus propios intereses frente a los divinos²⁷⁷. Como veremos más adelante, en la puesta en escena final, con la cual termina la novela, Don Juan reitera su pensamiento, enfrentándose primero a otro Tribunal, presidido esta vez por la Estatua de don Gonzalo y formado por los miembros detentores del poder social y religioso; y, luego, rechazando el honor familiar y la moral divina, entregándose totalmente al pecado.

El autor alude también al *Tenorio* en muchas ocasiones, aunque lo considera una versión «tosca» (144) del mito, pese al éxito sin precedentes de que venía gozando el drama desde hacía décadas²⁷⁸. En el quinto capítulo de la obra, por

²⁷⁷ Don Juan rechaza la arrogancia y la hipocresía de sus familiares y los acusa diciendo: «Pero vosotros corregís la ley de Dios con vuestra propia ley, porque Dios prohíbe al hombre matar a su hermano, y vosotros me mandáis a matar a Don Gonzalo. No tenéis la valentía de confesároslo [...] Lo temporal no existe si existe Dios» (201)». No obstante, se siente obligado a matar al Comendador por su hipocresía y degradación moral: «Necesito matarlo –silabé–. Me da asco. Es un viejo sucio que no debe vivir entre los hombres de bien» (283).

²⁷⁸ El narrador se hace portavoz de la fascinación ejercida por la obra de Zorrilla sobre el público cuando, asistiendo a la representación dramática final, puesta en escena por Leporello y Don Juan, cita algunos versos del *Tenorio* (V, 3) como ejemplo del teatro sublime: «Y yo estaba irritado. Mi devoción por el buen teatro me impedía aprobar aquella payasada. De buena gana hubiera subido al escenario y hubiera gritado a los espectadores que no era tolerable tal falta de respeto a uno de los momentos más sublimes de la escena universal. Les hubiera recitado el cuadro quinto de Zorrilla, que, desde el principio, se me recordaba en todas sus palabras, y del que parecía parodiar lo que acababa de ver. ¡Hermosa noche...! ¡Ay de mí! / ¡Cuántas como ésta tan puras / en infames aventuras / desatinado perdí! / ¡Cuántas, al mismo fulgor / de esa luna transparente / arranqué a algún inocente / la existencia o el honor...!» (370-371). El tono utilizado por el autor en este caso es, sin duda, irónico, puesto que conocemos cuál es su opinión acerca de dicho drama.

ejemplo, Leporello recuerda la marcha a Italia que emprendió junto con su amo²⁷⁹ y, además, evoca el personaje del escultor en el drama final. Pero es especialmente en lo que se refiere a la técnica amorosa de Don Juan, que nada tiene que ver con la fugacidad, que el hipotexto de Zorrilla se manifiesta. En efecto, el criado explica que esta característica de su amo

es uno de los aspectos de su vida sobre el que más se han equivocado los poetas, incluso nuestro admirable Zorrilla. ¿Recuerda aquello de “uno para enamorarlas, otro para conseguirlas...? No es más que una visión grosera del amor apresurado. Da una sensación de rapidez impropia del cuidado que mi amo puso en conquistas. Mi amo, en eso, es muy poco español. No tiene prisa nunca, y nada más lejos de sus costumbres que el trabajo atropellado, a lo Lope de Vega. Mi amo apunta con cuidado y da en el blanco siempre (297).

Sin embargo, la frenética actividad seductora del Don Juan dibujado por Torrente, no se debe a la insatisfacción del héroe por no encontrar el amor ideal, como ocurre en el *Tenorio*, ni este se porta como un burlador egoísta e insensible, como en el caso del drama de Tirso, pues, al contrario, es consciente del placer que procura a sus amantes²⁸⁰. Tampoco actúa de manera cínica o amoral, como en el *Don Giovanni*: Don Juan sabe que, si llega a seducir a Elvira, deberá cumplir con la promesa de casarse con ella, porque así se lo impone su educación deontológica²⁸¹. En efecto, al actuar como seductor –o como asesino–, Don Juan es consciente del dolor que provoca a sus víctimas y, por tanto, los sentimientos de culpabilidad y arrepentimiento no solo no lo abandonan nunca, sino que por ello padece una lucha interior²⁸². Además, la capacidad seductora de su amo, en

²⁷⁹ Leporello cita los versos del *Tenorio* (I, 12): «... buscando mayor espacio / para mis hazañas, di / sobre Italia, porque allí / tiene el placer un palacio» (293).

²⁸⁰ A este propósito Don Juan afirma: «Porque he descubierto que las mujeres en mis brazos son felices. Lo son quizá demasiado; lo son como sólo podrían serlo en el Paraíso» (291).

²⁸¹ A pesar de lo que le ha sugerido doña Sol, Don Juan decide no seducir a la joven, puesto que «comprendía en un instante que mi buen corazón me impediría abandonar a Elvira si llegaba a seducirla, y que mis propios principios morales me llevarían al matrimonio, incluso en el caso de que mi corazón se hubiera ya enfriado» (244-245).

²⁸² Así, confiesa Don Juan al referirse a la seducción de doña Sol: «Sin embargo, el sentimiento de culpa no me abandonaba; crecía, por el contrario, dentro de mí, cada vez mayor, y tuve que pelear

palabras otra vez de Leporello, se relaciona con la figura del buen torero (298-299), capaz de distinguir entre toro y toro y de aplicar técnicas distintas según el caso²⁸³.

También la figura negativa del Comendador procede de la versión de Zorrilla, pues explica Torrente:

El Comendador me ha sido siempre antipático porque es un personaje... cómo lo definiría yo, para mí, el Comendador, el de Zorrilla, dice una de las palabras, de las frases menos cristianas que se han dicho jamás: “¿y qué tengo yo con tu salvación que ver? [...] Entonces yo pinté al Comendador como personaje antipático, soberbio, vanidoso, un perfecto mascarón, pero que cumple la función literaria que venían cumpliendo en todos los Don Juanes los comendadores, es decir, llevarse a Don Juan al otro mundo (Torrente Ballester 1993: 13).

Este personaje vuelve a cobrar importancia a lo largo de la novela en lo que respecta a la formación y la trayectoria de Don Juan: el Comendador se presenta a este como si fuera un amigo de familia, falsamente interesado en suplantar a la figura paterna al quedar el joven caballero huérfano. En realidad, su propósito es emparentarse con los Tenorio mediante el matrimonio de su hija Elvira con Juan, atraído por la inmensa fortuna de este²⁸⁴. Además, la descripción que se hace de don Gonzalo remite a su conducta hipócrita, amoral, depravada y ávida, no solo por ser él el responsable de la pérdida de la pureza del héroe con Mariana, sino

con buena dialéctica hasta destruirlo. Estaba, sin embargo, satisfecho, porque en el arrepentimiento hallaba la prueba de que el Señor no me desdénaba, de que había aceptado la pelea, y de que procuraba convencerme con sus armas delicadas y divinas» (237). Con respecto al asesinato de don Gonzalo, vuelve a afirmar lo mismo: «El camino hasta la casa del difunto comenzó siendo penoso, porque de repente, cayeron sobre mi alma, y la abrumaron, las aflicciones, los remordimientos, la duda incluso de si habría obrado bien» (284).

²⁸³ Comparando el seductor al torero y no al toro, nos parece que Torrente se mofa de la interpretación propuesta por Salvador de Madariaga en el ya comentado segundo apartado de la «Prefacio» a su *Don Juan y la DonJuanía* (1950), en el cual el autor se centraba en el carácter espontáneo y en la fuerza instintiva de la naturaleza de Don Juan que lo hacían semejante a un toro.

²⁸⁴ Mientras Juan experimenta la unión mística con la naturaleza y Dios al bañarse en el agua del Guadalquivir, el Comendador se ocupa de hacer un inventario de los bienes poseídos por el joven.

también por el trato mezquino que dedica a su segunda esposa, la judía doña Sol²⁸⁵, y por las relaciones poco lícitas que entretiene con otras mujeres, aludiendo, incluso, a la morbosa atracción del hombre hacia su propia hija²⁸⁶. Por todo ello Torrente condena la figura del Comendador al infierno.

Por lo que atañe a la influencia de Charles Baudelaire, Torrente aprecia su *Don Juan aux enfers* (1857)²⁸⁷, aunque le reprocha al autor francés la falta de autenticidad de su personaje, puesto que representa la proyección de su propia imagen, situándolo, además, en el infierno. Es el propio Don Juan quien especifica dos rasgos que lo diferencian del héroe baudelairiano, refiriéndose, por un lado, al origen aristocrático frente a la procedencia burguesa del francés y, por otro, a la

²⁸⁵ Así le confiesa doña Sol a Juan su historia: «Tengo treinta y cinco años. Me casaron con él, en secreto, a los dieciocho. Yo era una muchacha inocente con una dote apetecible, y mi padre andaba lleno de temores, porque la inquisición buscaba su dinero. El Comendador le garantizó que, si nos casaba, podría seguir tranquilo. Arreglaron los trámites de un matrimonio secreto, y Don Gonzalo trajo a un supuesto cura que me bautizó y nos casó. Yo vivía en casa de mi padre, el Comendador iba a dormir conmigo todas las noches, y los inquisidores nos dejaron en paz. Y así fue durante un tiempo, hasta que el Comendador se gastó mi dinero. Entonces, un buen día, encerraron a mi padre, y se murió en la cárcel, pero su dinero no lo heredé yo, sino que fue confiscado, contra lo que mi marido esperaba. Los jueces me echaron de mi casa, y tuvo que traerme a la suya y encerrarme aquí, como si no existiera» (231).

²⁸⁶ A este propósito doña Sol dice: «Yo era una muchacha inocente, y él, un degenerado [...] ¡No querrá que le cuente lo que me hacía! [...] Le gustan las muchachitas, y me echó de su cama cuando dejé de serlo. Su hija, entretanto, había crecido. Él no vivía más que para ella. Jamás me compró un vestido: he de ponerme los que Elvira deja. Y no sé de dónde saca el dinero para traerle los más costosos, los más bonitos. De pronto, un día cualquiera, sin avisar, llegan las costureras [...] Hacen las pruebas a Elvira con el Comendador delante, y es él quien dice si está bien o mal. Y, cuando el traje está listo, Elvira se lo viste para él, lo luce delante de él, lo pasea ante sus ojos extasiados. Es su único goce» (231-232). En la dramatización final la alusión al incesto se convierte en algo certero, puesto que, hablando con Elvira, el propio Comendador lo confiesa: «Estaba enamorado de ti, y por eso me mandaron al infierno [...] Eso del incesto es más frecuente de lo que se piensa [...] ¡Me gustaba acariciarte el escote...! [...] En el infierno, cuando mueras, podré amarte impunemente» (377-378).

²⁸⁷ El capítulo 4 se abre con la cita del primer verso que abre el poema: «j'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans» y, además, se evoca el drama *La fin de Don Juan* (1853), que Baudelaire nunca llegó a escribir.

orfandad por parte de madre que lo condicionó en su educación, de la cual se encargó su padre, al contrario de lo que ocurrió al personaje de Baudelaire, quien perdió a su padre y vivió rodeado de mujeres²⁸⁸.

Con respecto al carácter híbrido y polifónico de la obra, ya Torrente advertía que su *Don Juan* sería mejor denominarlo una «historia» y no novela, puesto que, tal y como dice en el prólogo:

me he tomado tremendas libertades, y no es la menos grave esa inclusión en el cuerpo narrativo de dos “bloques” que rompen la unidad planteada: el que llamo “Narración de Leporello”, y el que no llamo de ninguna manera, pero que pudiera llamar “Poema del pecado de Adán y de Eva” (14-15).

Sobre este aspecto se fundamentó el estudio de Eliane Lavaud (1985: 212), quien fue la primera en destacar la «pluralité d’espaces, pluralité de temps, pluralité de narrateurs, pluralité de genres» del texto. Así, por lo que concierne al género de la obra, Ana Sofía Pérez Bustamante sostiene justamente que se trata de «una novela híbrida que participa del ensayo, como decía I. Soldevilla Durante, y del teatro, como observó Ricardo de la Fuente» (Pérez Bustamante 1995a: 466)²⁸⁹, que incorpora también los rasgos del relato fantástico asociados a los

²⁸⁸ A este propósito Carlos Feal ha sugerido que en el texto de Torrente hay evidencias de un conflicto edípico entre el personaje de Don Juan y el Comendador, en relación, en primer lugar, con el asesinato de la figura paterna representada por este último; en segundo lugar, por el hecho de mantener Don Juan relaciones sexuales con la mujer de don Gonzalo; y, por último, por la atracción que siente el Comendador hacia su hija Elvira, de la cual está incestuosamente enamorado» (Feal 1984: 93). Sin embargo, como hemos precisado al principio, esta teoría fue desmentida por el propio Torrente en diferentes ocasiones.

²⁸⁹ Cf. Soldevilla Durante (1980) y De la Fuente Ballesteros (1981: 41-56). Pero el hecho de la obra de Torrente posea elementos ensayísticos no la hace menos novela. Esa es precisamente una de las características de la novela del XX, respecto a la novela realista y naturalista del XIX, la posible hibridez con otros géneros, sobre todo con el ensayo. Es lo que Sobejano (2003; 2005: 9) llamó, con muy poca fortuna, *novela pensamental*, para referirse a algunas novelas de los 60 y 70 del XX.

componentes metaliterarios (Giménez 1984: 33-34; Pérez 1988: 415-428; Pérez Bustamante 1995a: 467-471; y Becerra 1997a: V)²⁹⁰.

La estructura de la novela, que ha sido denominada por Manuel García Viñó «un prodigioso edificio literario» (1986: 110), está caracterizada por dos planos narrativos diferentes que se alternan a lo largo de cinco capítulos y cuyas acciones se desarrollan en espacios y tiempos distintos. El primero de estos planos lo cocompone una serie de narraciones en primera persona (capítulos 1, 3 y parte del 5) –que desembocan a menudo en reflexiones ensayísticas dialogadas sobre el mito de Don Juan– y que relatan los encuentros del periodista español anónimo con dos personajes que se hacen pasar por Leporello y Don Juan, y con Sonja –la recién doctorada en la Sorbona con una tesis dedicada al mito de Don Juan, y última amante de este– en el París de los primeros años sesenta. El segundo (capítulos 2 y 4), en cambio, corresponde a la historia de Don Juan en el siglo XVII, desde su niñez en Sevilla, pasando por la juventud en Salamanca, el encuentro con Leporello y el descubrimiento del amor carnal, hasta la muerte del Comendador, por la cual será condenado a vagabundear por el mundo durante cerca de cuatrocientos años.

Estamos de acuerdo con Carmen Becerra cuando opina que el cuarto capítulo representa «el eje central de la novela, el punto de partida de todo entendimiento, la explicación en la que encuentra base y justificación toda argumentación y

²⁹⁰ La interpretación de Pérez Bustamante en relación con los rasgos fantásticos y metaficcionales de la novela nos parece muy persuasiva, pues admite la posibilidad de cuatro modalidades de lectura de la misma: «El lector puede aceptar el relato como algo maravilloso donde el don Juan del siglo XX es el del XVII. En el polo opuesto, puede optar por racionalizar el relato, que sería una historia extraña donde el narrador es burlado por dos actores. En medio nos queda la posibilidad que T. Todorov estima propiamente fantástica: el lector permanece en la duda porque hay piezas que no encajan [...]. En cuarto lugar, cabe una lectura alegórica, que es otra forma de racionalización. Esta lectura alegórica es de índole metaliteraria: el narrador nos manipula a través de ese narrador-personaje que en realidad nos está contando cómo surge una novela a partir de una sugestión real, cómo se va fraguando a lo largo de la historia un mito, y cómo el novelista transmuta la realidad y se transmuta» (Pérez Bustamante 1995a: 469). Sobre su ya citada teoría de lo fantástico, cf. Todorov (1970).

conducta del personaje, tanto en lo que se refiere a los capítulos anteriores como en el siguiente y final» (Becerra 1998a: 491). En efecto, este es el único momento en toda la novela en que Torrente no se sirve de narradores intermediarios para contar la historia de Don Juan, puesto que el héroe se ha apropiado momentáneamente de la conciencia del periodista haciéndole escribir de un modo inconsciente el contenido de su relato. Recurriendo a esta estrategia narrativa, explica, además, la estudiosa, Don Juan se acerca al lector, «mientras que [...] la intermediación impediría la proximidad y, sin duda, el relato no provocaría la ‘ilusión de realidad’ que de este modo provoca» (Becerra 1998a: 497). Sin embargo, todas las tramas que componen esta compleja y originalísima novela de Torrente Ballester dialogan entre sí para dar mayor cohesión a un texto muy fragmentado (Martínez Lage 1986: 12-13), pues entre ellas se interponen también, como hemos aludido en unas líneas atrás, la «Narración de Leporello» (capítulo 2, páginas 79-103) y el «Poema del pecado de Adán y de Eva» (capítulo 5, páginas 316-332). La primera es un relato fantástico²⁹¹ en tercera persona donde Leporello explica cómo el demonio «Garbanzo Negro» en el siglo XVII se incorporó primero al padre Welcek, profesor adjunto de Teología en la Universidad de Salamanca, y, posteriormente, a él mismo para servir al joven Don Juan como criado; la segunda, en cambio, es una poetización teológica del misterio del amor concebido como anhelo frustrado de comunicación universal.

Pero, y más importante, la conexión entre estos niveles narrativos es funcional para que el periodista-narrador y el lector puedan ir adquiriendo nuevas informaciones para corroborar la tesis de la existencia real de Don Juan, que Leporello, desempeñando él mismo el papel de narrador omnisciente de la novela, defiende. A este respecto, es importante notar que los acontecimientos sobre la vida de Don Juan son transmitidos al lector por el periodista narrador que, a su vez, sigue fielmente la historia contada por el criado, en colaboración con Don Juan y Sonja. Por consiguiente, asumiendo lo apuntado recientemente por Becerra

²⁹¹ En opinión de Pérez Álvarez la historia de Leporello «ingresa de lleno en el terreno de lo sobrenatural. Por otra parte, prácticamente todos los elementos fantásticos de estas páginas se inscriben dentro de un marco religioso, con el contraste entre la esfera divina y la demoníaca como trasfondo» (Pérez Álvarez 2014: 118).

(1997a: I- LXXXIII; 1998a: 487-499) y Fernando Romo Feito (2005: 129-148), el narrador fundamental de la novela es Leporello, puesto que su condición demoniaca –debida a la unión con el Garbanzo Negro– le permite el acceso a la omnisciencia, a excepción de la narración de las memorias de su amo del cuarto capítulo²⁹².

Todo esto confluye en la representación dramática con la cual termina la obra y que lleva por título «Mientras el cielo calla», aunque, en opinión de Leporello, debería más bien titularse «El final de don Juan» (293)²⁹³. Dicha puesta en escena, en la cual el héroe y su criado se convierten en los actores de su propio drama, y el periodista y Sonja son sus incrédulos espectadores, es fundamental para que se recupere la dimensión trascendental del relato mítico, al tiempo que se resuelva la problemática metaliteraria, que contraponía la existencia verdadera del personaje mítico al escepticismo del narrador. De hecho, como afirma Becerra: «Don Juan muere en escena, como impone la tradición, pero irrumpe en la vida real, incorporándose a nuestra realidad cultural como mito» (Becerra 1998a: 490).

En conclusión, en el *Don Juan* de Torrente Ballester se realiza la mayor innovación en el tratamiento del personaje mítico después de mucho tiempo. En su caracterización, al tiempo que se perciben trazos de la figura fundacional y del protagonista de los grandes textos de la tradición, surgen nuevos rasgos que implican una verdadera recreación del mito desde la perspectiva ontológica y teológica. Por lo tanto, la intención del autor es distinta de la tradicional: Don Juan no es un pecador que merece un castigo por su amoralidad, pues a Torrente no le preocupa tanto la ruptura de un sistema moral imperante, sino los motivos que fuerzan al individuo a ir contra dicha norma. O, mejor dicho, le interesa

²⁹² Sobre la función del narrador en la producción literaria de Torrente Ballester, véase también Ruiz Baños (1997: 35-60).

²⁹³ Torrente venía pensando escribir un drama sobre el mito de Don Juan desde hacía años, según reconoce él mismo: «Un día de 1948 me puse a escribir un drama [...]. Sobreviven de él dos escenas, incorporadas a mi novela, o, mejor dicho, al drama que al final de mi novela se representa. Era un final de Don Juan» (Torrente 1982: 93). La dramatización del último capítulo tiene importancia como enlace entre los diferentes planos narrativos de la novela. No obstante, por su desarrollo argumental, mantiene su autonomía con respecto a las otras partes del texto.

indagar en las razones que han movido al joven Juan Tenorio y Ossorio de Moscoso a convertirse en el héroe mítico llamado Don Juan.

Así pues, su antagonista principal ya no es don Gonzalo, falso representante del honor y del dogma divino, sino Dios mismo, cuyo eterno silencio es el verdadero motivo de su desesperación. En el final de la representación dramática, cuando Elvira le vuelve a ofrecer su amor, Don Juan exclama: «el amor no me importa, Elvira. Lo que me importa es que Dios me responda de algún modo; que me muestre su ira o su misericordia, que me colme el corazón de dolor, pero me grite: “¡Estás delante de mí, Juan! ¡No te he olvidado!” (390). Esta actitud del héroe desemboca en el antiguo enfrentamiento entre el Bien y el Mal y, desde esta perspectiva, el «Poema del pecado de Adán y de Eva» recobra pleno significado, puesto que, como apunta Carlos Feal,

en esta concepción mítica, no es la sexualidad la que introduce el pecado y la consiguiente expulsión del Paraíso, sino una forma de sexualidad que no es vivida en armonía con el resto del universo, que no saca a los amantes de sí mismos. O, en otros términos, el error que conduce a Eva, y con ella a Adán, a la ruina consiste en verse y ver al amado como si fuera dios» (Feal 1984: 92).

En una de las conferencias citada anteriormente Torrente ya había adelantado esta interpretación y había insistido en el hecho de que el «ansia de amor cósmico que se ve reducida a la mera sexualidad individual» (Torrente Ballester 1982: 101) rompe el vínculo que en el estado paradisiaco unía a la pareja bíblica con Dios y con el universo. Y, concluye, que es precisamente «la desproporción entre el anhelo y la realidad que había sublevado a Don Juan contra Dios» (Torrente Ballester 1982: 109) en un acto blasfemo, pues se había atrevido no solo a juzgar la doctrina divina, sino a querer suplantar a Dios mismo. En efecto, tras el encuentro carnal con Mariana, Don Juan, llamado ante el clan de los Tenorio, explica así su rebelión:

Si esta noche hubierais seguido mi pensamiento en su interior; si hubierais tenido ojos para algo más que para la burla de Don Gonzalo, habríais advertido cómo pasé del entusiasmo casi religioso, del deseo de hallar Dios en el cuerpo de Mariana, a la decepción, a la soledad incomunicable del placer. Ahora me pregunto, delante de

vosotros: ¿Por qué no lo hizo Dios de otra manera? ¿Por qué hizo hermosa la carne y atractiva, y dijo luego que la carne es pecado? Se lo pregunto a Dios. Y me atrevo a decirle que está mal hecho [...] Solo en nombre de Dios puedo rebelarme contra lo que está mal en este mundo. Pero si Dios no apoya mi rebeldía, es contra Dios contra quien me rebelo (201).

A la vista de la imposibilidad de volver a unirse con lo divino, Don Juan decide conscientemente dedicar su vida al pecado, sentenciando él mismo su condena: «No estoy en pecado; *soy pecado*» (205)²⁹⁴, le confiesa a Leporello, provocando la satisfacción de este. Por todo ello, el Don Juan de Torrente Ballester subvierte los valores del Bien y del Mal, instaurando el conflicto del héroe contra la ley de Dios y la ley del honor: «Mi conclusión honrada es que tengo que matar al Comendador porque se burló de mí, y romper con el Señor, que desde los cielos decretó la burla» (199). Don Juan, ahora, se configura como un «rebelde intelectual» (Torrente 1982: 114), e incluso moralmente honesto –pues detesta la mentira y la corrupción, las normas y códigos falsos, y rechaza al Comendador, a su estirpe y al mismo Satán, del cual le «repugna, sobre todo, su falsedad» (207)–, que lucha por la utopía de un paraíso perdido. De este modo el Don Juan de Torrente recobra sus rasgos de héroe mítico que llega a desafiar a Dios al mismo tiempo que concentra en sí mismo la desesperación y la soledad del hombre contemporáneo.

²⁹⁴ La cursiva es del autor.

III PARTE.

EL MITO DE DON JUAN EN LAS REESCRITURAS CONTEMPORÁNEAS

1. INTRODUCCIÓN

La larga y ramificada historia del mito de don Juan a través de más de tres siglos que hemos intentado resumir en los capítulos anteriores se ha visto influida por muchos factores entre los cuales destacan las propensiones individuales de los autores que se han apoderado de ella, las condiciones sociohistóricas y culturales de la época en que fueron elaboradas sus versiones y las expectativas del público al que iban dirigidas. En medio de tanta diversidad de intenciones y resultados como hemos visto, el mito ha llegado hasta el umbral de la época posmoderna conservando intacta su fascinación. Como afirma Carmen Becerra,

el brío y la fuerza del personaje le ha valido para sobrevivir a todos los naufragios, a todos los ataques, a todas las persecuciones. Ridiculizado, degradado, parodiado o enaltecido, ha llegado hasta nosotros, siempre dispuesto a nuevas interpretaciones, a nuevos sentidos, siempre uno y diverso (Becerra 2000: sin página).

Los hipertextos más significativos que aparecen a partir de los años sesenta del siglo XX hasta la contemporaneidad se apoderan del tema del mítico seductor de mujeres y desafiador de las normas sociales y divinas para deconstruirlo y reconstruirlo, al tiempo que la práctica intertextual se hace original, multifacética e interdisciplinaria. Al mismo tiempo, el mito sigue manifestándose en la literatura, en las obras de pensamiento, en el teatro, en el arte y en la música, pero recurre también a otros medios, como el cine, la televisión, lo multimediático y el *performance*. De toda la producción artística más reciente en lengua española conectada con el mito de Don Juan nos hemos centrado sobre todo en aquellas obras, literarias y cinematográficas, que se presentan como más significativas en el contexto ideológico y cultural español en que surgieron. El resultado es un *corpus* de catorce obras, que, aunque han merecido estudios individuales, hasta ahora no han sido objeto de un trabajo crítico conjunto destinado a destacar tendencias o ejes temáticos, partiendo de su relación con el mito. En este primer y provisional intento de sistematización hemos destacado cinco líneas temáticas y formales, a cada una de las cuales se dedica un capítulo. Se precisan a continuación:

- a. El mito de Don Juan en el exilio republicano español: reescrituras teatrales y reflexiones teóricas, en las cuales se hace hincapié en el carácter libertario de Don Juan, al tiempo que se utiliza un discurso decididamente existencial y político;
- b. El recurso a la metaficción en las versiones teatrales y cinematográficas, en las cuales las distintas fórmulas de la *myse en abyme* se decantan hacia una «autorreflexividad» basada en el juego sugerente de los pasajes entre la ficción representada y la realidad ficcional;
- c. Las reescrituras de carácter introspectivo: teatro, cuento y novela, en las cuales los autores se adentran en el ánimo de los protagonistas del relato mítico, al tiempo que se decantan por un empobrecimiento de la acción;
- d. De la decadencia del seductor a la ascensión de las seductoras, en cuyas obras los rasgos propios de Don Juan se trasponen a los personajes femeninos, al tiempo que se despoja al héroe de sus caracteres constitutivos;
- e. Las reescrituras de carácter experimental, que, participando de aquellos rasgos que rompen con la lógica de la narración tradicional, resultan difíciles de clasificar.

2. EL MITO DE DON JUAN EN EL EXILIO REPUBLICANO ESPAÑOL: REESCRITURAS TEATRALES Y REFLEXIONES TEÓRICAS

La recreación de los grandes mitos literarios procedentes de la tradición española –es decir, Celestina, Don Juan, Segismundo y Don Quijote– gozó entre los autores exiliados de un amplio interés, puesto que, como recuerda Verónica Azcue,

fueron para los autores desterrados un recurso fundamental al que acudir en el proceso de reconstruir su identidad, redefinir sus posiciones en el nuevo contexto político y social de la derrota y el exilio e intentar comprender su circunstancia pasada y presente (Azcue Castellón 2016: 23).

En el caso específico de Don Juan, este mito dio lugar sobre todo a recreaciones dramáticas²⁹⁵, entre las cuales destacan *Don Juan en la mancebía* (1968), de Ramón J. Sender y *Ardor con ardor se apaga* (1987), de José Ricardo Morales, de las que nos ocuparemos con detalle más adelante. También hubo importantes reflexiones teóricas, entre las cuales se distinguen las de José Bergamín y María Zambrano, que comentamos a continuación.

Al igual que lo que ocurrió en los textos dramáticos, también en las obras ensayísticas de estos dos escritores, el mito de Don Juan representa un recurso fundamental al que acudir para reflexionar, partiendo de su situación de exiliados, acerca de la existencia del ser humano y al deseo frustrado de libertad que experimenta. Así pues, en el caso de *Fronteras infernales de la poesía* (1959a), y de *Lázaro, Don Juan y Segismundo* (1959b)²⁹⁶, Bergamín afirma que Don Juan es un mito aún vigente y vital al que hay que recorrer para entender la realidad en

²⁹⁵ Sobre el teatro del exilio en general, cf., entre otros, Doménech (1977: 183-246; 2013); Oliva (1989: 169-174); Aznar Soler (1999; 2010; 2018); y Heras y Paulino Ayuso (2014).

²⁹⁶ Sobre la concepción del mito de Don Juan en Bergamín, así como sobre la producción teatral en el exilio del autor, cf. Santa María Fernández (2001). Como recordaba ya Vázquez Medel (1998: 364-365), Don Juan hace su aparición también en la producción ficcional de Bergamín en la colección de aforismos titulada *El cohete y la estrella* (1923), de la cual el crítico destaca su significado metafísico y trágico, pues el protagonista se encuentra enfrentándose a la mujer y a Dios, mientras los ángeles cantan y el diablo ríe.

que surgió. No obstante, añade, es, junto con los personajes del Lazarillo, Don Quijote y Segismundo, el héroe de la soledad de España, «Soledad de soledades, cantar de soledad al fin y al cabo nuestra poesía y pensamiento más íntimo español» (Bergamín 1959b: sin página). Por lo tanto, el mismo sentimiento de amargura y dolor por el pueblo español que sentían los intelectuales de la generación del 98 (Bergamín 1959b: 54-55), acompaña los pensamientos de Bergamín que, debido a su enfrentamiento al régimen de Franco, es condenado a peregrinar por el mundo. Quizá sea esta la razón por la que mira melancólicamente hacia la interpretación romántica del mito, y, sobre todo, la versión de Byron como el modelo del Don Juan auténtico (Bergamín 1959a: 9; Bergamín 1959b: 186-189). Por consiguiente, localiza el personaje mítico en el infierno, tal como habían hecho tanto Baudelaire como el mismo Byron un siglo antes, y en nuestros días Gonzalo Suárez. Finalmente, del *Tenorio* de Zorrilla considera que, junto con *El Quijote*, *La vida es sueño* y *La Celestina*, forma parte de las obras «de más alta y más honda significación espiritual de la literatura española» (Bergamín 1959b: 56-57).

De opinión análoga a la de Bergamín es María Zambrano, quien en su libro titulado *España, sueño y verdad* (1965)²⁹⁷, también considera a Don Juan –remitiendo, en particular, al héroe concebido por Tirso– como metáfora de la soledad del individuo moderno occidental que anhela desesperadamente la libertad²⁹⁸. La influencia de la interpretación del mito que Albert Camus propone en *Le mythe de Sisyphe* (1942) parece evidente, aunque María Zambrano se demuestra mucho más pesimista en sus conclusiones con respecto a las del filósofo francés. En efecto, en palabras de la autora, «la vida de Don Juan es un sucederse a sí mismo, en lo mismo, pero recomenzando a cada instante, como si la vida fuera solo un instante reflejado indefinidamente en una larga galería de espejos» (Zambrano 2002: 71). La soledad experimentada por Don Juan –personaje en quien se proyecta el ser humano– nace, en opinión de la filósofa, de la imposibilidad de amar que lo caracteriza y la tragedia se origina porque, en

²⁹⁷ La obra se ha vuelto a publicar en 2002. A esta edición (Zambrano 2002) remiten las citas.

²⁹⁸ Sobre la interpretación del mito de Don Juan por María Zambrano, véase también Rivera (2019).

cambio, todos lo aman. Es un personaje, además, encerrado en sí mismo, incapaz de abrirse a los otros y a quien le sobra soberbia y hastío.

En cuanto a las reescrituras teatrales, los dramaturgos republicanos exiliados suelen crear obras de carácter heterogéneo que, por un lado, reivindican cierta emancipación –tanto estilística, como temática– con respecto a la tradición literaria del mito y, por otro, proponen una reflexión crítica bien de su condición de exiliados, bien de la sociedad española de su tiempo²⁹⁹. Asumiendo la clasificación de corte intertextual propuesta por Azcue en su estudio titulado «Don Juan en el exilio» (Azcue Castellón 2016: 37-53), que recopila la mayoría de las reescrituras dramáticas del mito de Don Juan surgidas en el exilio, nos encontramos con cuatro grupos:

1. Obras que tienen como referente *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, entre las que se insertan los dramas *Proceso a Don Juan* (1957), de Álvaro Arauz³⁰⁰, y *Ardor con ardor se apaga* (1987), de José Ricardo Morales, sobre la que volveremos más adelante;

²⁹⁹ Como explicó Aznar Soler (1998: 271), el de Don Juan se presenta a los dramaturgos desterrados como un «mito nacional vinculado, claro está, a una tradición literaria, pero también, y a la vez, a una trágica realidad histórica española: la intolerancia, el dogmatismo, la ortodoxia religiosa y política, que ha condenado secularmente al destierro a muchos de nuestros mejores hombres y mujeres».

³⁰⁰ La obra se publicó primero en México y solo posteriormente, en 1965, en España, en una edición precedida por la traducción, muy libre y ampliada, de la versión del ya citado *El convidado de piedra* de Pushkin. Lo que destaca del drama breve en un acto de tres escenas de Arauz es la alusión a la complicidad y a la colaboración de las mujeres en los casos de seducción, así como que Tirso, Molière, Goldoni, Pushkin, Dumas o Zorrilla son llamados a testimoniar en contra de Don Juan. Otro rasgo interesante es la doble ambientación en donde se desarrolla la acción: el proceso tiene lugar en una sala moderna de juicios, mientras que la escena de seducción de Tisbea se produce, al igual que en su referente intertextual, en una playa de Tarragona, donde los protagonistas conservan los trajes y el lenguaje de su época. Sobre el teatro de Arauz, cf. Paulino Ayuso (2008: 265-279).

2. Obras basadas en *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, que incluyen *Don Juan Tenorio «El Refugio»* (1958), de Juan Mateu³⁰¹, y *Don Juan en la mancebía* (1968), de Ramón J. Sender, también analizada a continuación;
3. Obras de inspiración diversa, donde se incluyen el ya nombrado *Don Juan y la DonJuanía* (1950), de Salvador de Madariaga y *Eva y Don Juan (El mito de la seducción)* (1981), de Álvaro Custodio³⁰²;

³⁰¹ El drama es una parodia del texto de Zorrilla escrita por Mateu y adaptada para su puesta en escena en colaboración con Juan Montiel, quien interpretó el papel principal en el estreno que tuvo lugar en Toulouse el 1 de noviembre de 1958. Como han recordado tanto Serralta (2003: 14-15), editor del texto, como Azcue (2016: 44), esta versión supone una muestra de la importancia que tuvo el teatro dentro de la comunidad exiliada de Toulouse, bien como forma de entretenimiento, bien como medio de expresión de una identidad política y cultural enérgicamente antifranquista y anticlerical de los exiliados españoles de la ciudad francesa. En efecto, apunta Serralta (2003: 12-14), el valor añadido de esta pieza dramática reside en el hecho de que fue escrita por un exiliado para un grupo específico de refugiados: mantener los rasgos definitivos del *Tenorio*, así como insertar en la obra unas referencias compartidas, bien sean culturales –los poemas de Lorca y de Bécquer o las coplas procedentes de zarzuelas del repertorio popular–, históricas –la dictadura de Franco principalmente–, o lingüísticas –con referencia a los diferentes dialectos de los habitantes de la comunidad y al afrancesamiento que les afectaba– permite al autor establecer una estrecha relación de complicidad con el público. Lo que destaca también de la obra, añade Serralta (2003: 26), es el tratamiento ambivalente del héroe –que ilustra, incluso, la libertad creadora del autor–, concebido a veces como si fuera portavoz de los refugiados y otras, en cambio, como si se tratara del mismo Franco que acaba asesinado por los exiliados.

³⁰² En su estudio Azcue menciona también la obra de Álvaro Custodio, a pesar de que esta fue estrenada en España en 1981, es decir, diez años después del regreso del autor del exilio, por la Compañía Vocacional Real Coliseo, de la cual el mismo autor era director. El texto, publicado por primera vez en 1991, no parece aportar significados particularmente relevantes, puesto que centra su interés en algunos temas ya muy trabajados a lo largo del siglo XX, tales como el contenido erótico del mito, destacando el papel de la mujer en el proceso de seducción y presentando a un Don Juan burlado y seducido. No obstante, coincidimos con Azcue cuando destaca la densa red intertextual en que se escribe el drama de Custodio, con referencias a las obras de Tirso y Zorrilla, *La Celestina*, de Fernando de Rojas, y el *Quijote*, de Cervantes; pero, también a las de Molière, Shadwell, Grabbe, Kierkegaard, Shaw y Frisch. La relación entre los personajes míticos de Don Juan, Celestina y Don Quijote, fue también objeto de un estudio del propio Custodio (1992: 5-14).

4. Versiones libres del mito, donde se mencionan algunas reescrituras del mito propiamente dichas, y donde, solo a veces, la relación intertextual es evidente, como en el caso de *El retiro de Don Juan* (1946), de Celso Romero Peláez³⁰³; *Un Don Juan que se llama Pedro* (1965), de Sigfredo Gordon Carmona³⁰⁴ y *Movimiento andante, movimiento perpetuo. Signodrama con dos Caballeros perfectos* (1973), de José Martín Elizondo³⁰⁵, u obras que no caben en ninguna clasificación propuesta y que no aluden al mito de manera explícita, pero que toman prestados para la definición de alguno de sus personajes los rasgos característicos de Don Juan, como el texto de la adaptación cinematográfica nunca realizada de

³⁰³ La comedia de Romero Peláez, publicada en Chile y aún inédita en España, consta de tres actos que se despliegan en un ambiente urbano contemporáneo, mundano y burgués. Podría decirse que la interpretación que el escritor gallego nos ofrece del mito de Don Juan representa una versión más de entre aquellas aparecidas a lo largo del primer tercio del siglo XX y que lo han degradado a un tipo donjuanesco. En efecto, este drama se refiere al poder seductivo y manipulador de la mujer del que Don Juan es víctima, que, como hemos visto, había sido tratado anteriormente en las obras de Alberto Insúa, Juan Ignacio Luca de Tena, Jardiel Poncela, y, sobre todo, Ramón Pérez de Ayala. El protagonista de la obra, además, se conforma con los ideales burgueses de la época, puesto que acaba casándose, y está predispuesto a cierta reflexión filosófica sobre su condición, tal como ocurría en algunas obras ya citadas, como las *Sonatas* (1902-1905), de Valle-Inclán, el *Don Juan* (1922), de Azorín, o *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1934), de Unamuno.

³⁰⁴ El caso del drama de Gordón Carmona es muy parecido a la versión de Romero Peláez, pues la obra se ha publicado solo en México, país de acogida del escritor tras su huida al finalizar la guerra civil, y la acción tiene lugar en el ambiente burgués mexicano contemporáneo al del autor. Asimismo, también la obra del escritor leonés contribuye a desmitificar la figura de Don Juan, poniendo de relieve el carácter seductor de la mujer y el victimismo del héroe (Azcue Castellón 2016: 51). Sobre esta obra, cf., además, Paulino Ayuso (2014: 347-360).

³⁰⁵ Lo más llamativo de esta pieza brevísima de carácter vanguardista publicada en España y que el autor denomina «signodrama», es que rompe con los tropos tradicionales de la comedia en lo que respecta al diálogo, del cual carece, basándose, en cambio, en la imagen, los gestos y el movimiento de los personajes, que son representados como máscaras que evocan episodios conocidos de los textos originales. En concreto, el escritor vasco exiliado en Toulouse contrapone el arquetipo de la castidad representado por Don Quijote al de Don Juan, símbolo de la lujuria, aunque en este caso sin referirse a ningún modelo del mito en particular. El enfrentamiento entre estos dos personajes emblemáticos de la literatura española ocurría ya en el drama *La estratosfera* (1952) de Salinas, que describiremos más adelante.

El condenado por desconfiado (¿1955?), de Manuel de Altolaguirre³⁰⁶, y la comedia *La estratosfera* (1952), de Pedro Salinas³⁰⁷.

³⁰⁶ Azcue (2016: 52) data el texto en 1952, otros críticos (Wheeler 2012: 152; y Sánchez Oliveira 2014: 490), en cambio, indican el año 1955. Por nuestra parte remitimos al mecanoscrito del guion conservado en la Residencia de Estudiantes donde figura como fecha de redacción el 19 de septiembre de 1955. Lo que destaca de esta personal adaptación del texto tirsiano es la ambientación mexicana y la caracterización de Enrique, el protagonista, no solo como gran seductor y nada respetuoso con la religión, sino también como violento y aficionado al crimen. Con anterioridad, Altolaguirre había dedicado al mito de Don Juan el artículo titulado «El convidado de niebla» (1947), atribuyendo, curiosamente, su procedencia a la tradición mexicana y la introducción del tipo de Don Juan en el teatro español al *Rufián dichoso* de Cervantes, defendiendo su tesis con las palabras siguientes: «Don José Zorrilla vivió en México antes de escribir su obra inmortal. Tirso de Molina, su glorioso predecesor, también visitó la Nueva España antes de escribir su *Burlador de Sevilla*. Y Miguel de Cervantes, quien por primera vez presenta en el teatro al tipo de Don Juan, en su *Rufián dichoso* le hace venir a este otro mundo para que en México haga la penitencia de sus pecados en el convento de Tepoztlán, de la Orden de Santo Domingo. No es de extrañar que el personaje de leyenda más característico de toda la literatura española tenga parte de sus raíces en esta tierra tan cercana a los cielos, donde el aire tan claro hace posible ver la confusa y blanca espiritualidad de la niebla» (Altolaguirre 1986: 59).

³⁰⁷ La presencia del teatro de Salinas en España fue, al contrario que la de otros escritores exiliados, muy temprana. Este texto, que según afirma el propio Salinas (1992b: 353) estaba preparado ya en 1945, se publicó por primera vez en España en pleno régimen solo unos pocos meses después de la muerte del autor (Boston, 4 de diciembre de 1951), y antes de su estreno –que se produjo finalmente en el verano de 1956 en el teatro del Middlebury College en el estado de Vermont (Seseña 1992: sin página)– junto con otras dos obras suyas, *La cabeza de la medusa* y *La isla del tesoro*, en 1952 en la revista *Ínsula*. Tal como recuerda Berta Muñoz Cáliz (2010: 32-34), este drama no encontró problemas para su edición en España y por las mismas razones, fue incluido en la primera edición del *Teatro completo* del autor (Salinas 1957), preparada por Juan Marichal, yerno de Salinas, y publicada por Aguilar, omitiendo *Los santos*. Una edición del *Teatro completo*, esta vez sí, se ha publicado en Alfar (Salinas 1992a), con una introducción de Pilar Moraleda (1992: 9-18). El conjunto de su producción literaria se puede apreciar también en la edición de las *Obras completas* en tres tomos coordinados por Enric Bou, y aparecida en Cátedra en 2007 (Salinas 2007a; 2007b). Por lo que atañe a la caracterización de *La estratosfera*, la crítica (Moraleda 1992: 16; Torres Nebrera 2009: 268; Benítez 2010: 116-117; y Doménech 2013: 122) ha destacado la influencia de Carlos Arniches en lo que se refiere tanto al ambiente popular madrileño en donde se desarrolla la acción, como al léxico empleado y al estilo sainetesco de la obra. Asimismo, se ha señalado cierto parecido con el esperpento de Valle-Inclán, debido a las

Las dos obras más significativas a nuestro parecer de este conjunto son, como ya hemos anticipado, los dramas *Don Juan en la mancebía*, de Ramón J. Sender y *Ardor con ardor se apaga*, de José Ricardo Morales, que comentamos a continuación.

2.1. *Don Juan en la mancebía*, de Ramón J. Sender

Aunque es conocido principalmente por sus novelas, Ramón J. Sender se interesó también por el arte escénico³⁰⁸, pues entre otras obras escritas en el exilio, publica, primero en México en 1968 y solo posteriormente, en 1972 en España³⁰⁹, *Don Juan en la mancebía*, un interesante «drama litúrgico en cuatro actos», que

numerosas referencias a *Luces de Bohemia*, así como la presencia de Don Quijote y Don Juan. En concreto, al igual que José Martín Elizondo, el escritor madrileño contrapone los dos mitos españoles por excelencia: Don Quijote y Don Juan, subvirtiéndolo, no obstante, sus rasgos constitutivos. El conflicto sentimental que constituye el eje temático fundamental de la comedia se desarrolla entre Felipa (personaje que alude a Dulcinea), una muchacha humilde quien es seducida y engañada por César del Riscal (cuyo verdadero nombre es Juan), personaje presentado al principio como un Don Quijote, ejemplo de rectitud, y que finalmente se descubre como un canalla, al igual que Don Juan. La joven es a su vez protegida y amparada por un poeta llamado Álvaro, en apariencia adulator de todas las mujeres, pero que acaba erigiéndose en defensor del honor de Felipa.

³⁰⁸ Según recuerda Aznar Soler (2014: 264), es indudable el hecho de que Sender sienta cierta fascinación por el arte dramático, puesto que no solo ha dejado escritos unos cuantos artículos dedicados a las teorías dramáticas, sino que ha publicado una decena de obras teatrales durante el exilio, a las cuales hay que añadir otras cuatro que había escrito, publicado y estrenado antes de la guerra civil y durante ella.

³⁰⁹ El drama resulta inédito para la escena. Solo se tiene noticia de un proyecto de representación a cargo de Jacinto Esteban, director de las Jornadas de Teatro de Benalmádena, para la III edición del certamen en el verano de 1987, que no se llevó a cabo debido a la complejidad del drama, según las declaraciones del mismo Esteban aparecidas el 23 de diciembre de 1986 en el periódico *ABC* (Acedo 1986: 103). Lo que resulta curioso, además, es que Esteban parece desconocer la edición de 1972 de Destino puesto que en esta misma entrevista declaraba que la obra solo se había publicado en México y resultaba aún desconocida en España.

tiene lugar en «*la tarde del día de las ánimas en 1635*» (Sender 1972: 35)³¹⁰ y que se inspira evidentemente en el *Tenorio* de Zorrilla, por la presencia de personajes procedentes del drama del autor vallisoletano, como doña Inés, el Comendador, el escultor y Ciuti³¹¹.

Ante todo, es interesante notar como las dos ediciones de la obra presentan algunas diferencias relevantes, tanto de forma como de significado. En primer lugar, la segunda edición difiere de la primera, no solo por la corrección de *errata*, sino por una cantidad de omisiones que alteran, en cierta medida, la acción del drama³¹². Además, la edición española viene acompañada, de acuerdo con la tendencia de la época, por un prólogo del autor, fechado en 1971 y titulado «Consideraciones sobre Don Juan», en el que Sender formula, entre otras cosas, algunas teorías en torno al origen del mito, que según él se remonta a la supuesta costumbre musulmana de mantener relaciones sexuales en los cementerios durante la baja Edad Media³¹³. Sin embargo, lo más llamativo de la obra de

³¹⁰ Las citas del texto proceden siempre de la edición española (Sender 1972), indicando solo el número de página correspondiente.

³¹¹ Sobre estos y otros referentes intertextuales que influyen en la obra, cf. González de Garay Fernández (1997: 507-516).

³¹² A pesar de que desde 1966 en España la censura editorial previa ya no era obligatoria, tras la ley Fraga, la editorial Destino somete todos los textos de Sender a consulta voluntaria. Lo mismo ocurre con *Don Juan en la mancebía* el 12 de junio de 1972 ante la Sección de Ordenación Editorial, que autoriza su publicación (Muñoz Cáliz 2010: 271-272). Es presumible que el autor haya maquillado su texto antes de someterlo a consulta. Las tachaduras, en su mayoría, se refieren al vínculo familiar entre Don Juan y Beatriz que aparecía en la edición de 1968. En la versión de 1972, en cambio, la paternidad de Beatriz es asumida por don Miguel de Mañara. Asimismo, las escenas presentes en la edición mexicana en las que doña Inés trataba de empujar a su hija entre los brazos de su padre, en la edición española están casi completamente borradas. Por tanto, si en el primer caso se podría acusar a la joven de incesto, en el segundo, como veremos, la acusación pierde autenticidad y se revela un mero pretexto para que el juez pueda finalmente apropiarse del dinero de la joven.

³¹³ Sender remite al *Collar de la paloma* (siglo XI), de Ibn Hazm y al *Tratado* (siglo XII), de Ibn ‘Abdun para explicar esta costumbre según la cual, en los primeros siglos de la dominación árabe en España, a las mujeres que solían vivir enclaustradas se les concedía un día a la semana de libertad en que podían aprovechar para verse con sus amantes. Estos encuentros, explica el autor (7), se producían en los cementerios, y los aficionados a esta práctica se les llamaban *calaveras*.

Sender es que propone una lectura de Don Juan que valora el sentido erótico del mito, el cual responde a

la necesidad de una reapreciación moral del erotismo. [...] El mito de Don Juan vino a ratificar una desviación bastante general en el siglo XVI: la desviación moral y metafísica [...] El sexo estaba desprestigiado. Y algo de eso ha llegado hasta hoy [...]. Don Juan vino, sin embargo, a poner las cosas en su punto [...]. El resultado es que después de Don Juan la clase social que representa la moral y la decencia se ha hecho menos hipócrita y acepta los derechos al placer carnal y las delicias de ese placer dentro o fuera del matrimonio (9-10).

A este respecto, ya en 1969, en el ensayo titulado *Tres ejemplos de amor y una teoría*, el escritor aragonés elogiaba la figura de Don Juan considerándolo como el que destruye

la hipocresía y la moralidad y el idealismo retórico del amor [...] y recuerda a todo el mundo que el amor es una función glandular y un placer carnal, y que éste es legítimo, y que la legitimidad es sagrada [...] Don Juan [...] representa los derechos de nuestra carne a un placer desnudo de retórica y falso idealismo (Sender 1969: 89).

En este sentido, en el drama, cobra importancia la figura del escultor, quien pronuncia un discurso en favor del derecho a la libertad sexual femenina, exaltando también la prostitución voluntaria. De hecho, según el autor, la prostitución es un acto que, además de eliminar los celos, el orgullo y el falso sentido del honor, si se practicara libremente daría lugar a casamientos solo por amor, cuya fidelidad no estaría en peligro. Además, el autor inserta en la sexta escena del cuarto y último acto un diálogo entre doña Inés y Don Juan, donde se insiste en el concepto de pasión como único amor que lo mueve todo y que, por ende, nadie puede ser considerado culpable: «¿Qué amor es ése?» –pregunta Don Juan a Inés– «Sólo hay uno, pero aquí en la tierra nadie lo entiende» –le contesta

En efecto en el texto de Ibn Hazm (1967: 57-58) se narra un encuentro amoroso que se produce en el cementerio del Arrabal de Córdoba, y en el de Abdun (citado en García Gómez y Lévi-Provençal 1981: 94-96) se reclamaba la intervención de las autoridades sevillanas para volver a establecer la disciplina en los cementerios, donde se cometían «deshonestidades», tales como beber vino y seducir a las mujeres.

la mujer, quien insiste, algunas líneas más abajo: «hay un solo amor inmenso que lo cubre todo» (168-169)³¹⁴.

A pesar de lo esperado, en su drama Sender crea un Don Juan ya viejo a quien se le ha quitado, citando a María Canteli Dominicis (1978: 73-74), «su prestancia, su fuerza, su orgullo, su destreza, y lo convierte en un insignificante hombrecillo [...] Perdido en su antiguo poder de seducción [...] un viejecillo cansado y bondadoso, calvo y algo triste». En palabras del mismo autor, este Don Juan «flojo e inseguro», que ha perdido toda su valentía, necesita «reafirmarse en la hombría elemental con nuevas conquistas y nuevas posesiones y nuevos abandonos y olvidos» (8). Por lo tanto, a lo largo de los cuatro actos que componen la obra, el personaje principal, despojado de sus rasgos míticos originarios, sufre una tragedia que lo condena en su vejez al «*horror vacui*» (Sender 1972: 16; y Canteli Dominicis 1978: 70) y, en vez de llevarlo al infierno – tal como había imaginado Tirso– lo salva gracias al amor de Inés –acercándose así a la concepción de Zorrilla– y al de su presunta hija Beatriz. Sin embargo, desde la perspectiva del autor, el personaje de Inés es tratado de una forma totalmente opuesta a la imaginada por el escritor vallisoletano: no queda en ella ningún rasgo del carácter virginal originario, ya que Sender refleja en la mujer sus teorías en torno al sexo como fuerza vital y libre de cualquier encasillamiento moral. Asimismo, la libertad sexual es la misma razón por la cual, cuando Don Juan será juzgado por un San Pedro soñoliento y ridículo, junto con «el superintendente mayor del pecado de Adán» (130), una «multitud de mujeres desnudas entre las aguas del Estigia» (127) se niega a denunciar al mayor seductor de todos los tiempos. La reacción de las mujeres se debe también al hecho de que, según expresa el propio Sender en las antes mencionadas «Consideraciones», «ninguna necesita vengarse porque [...] ninguna lo ha amado. Eran factores neutros generadores del deleite. Un deleite recíproco y animalmente inocente que suscita gratitudes recíprocas» (16). Por fin, Don Juan no es condenado al infierno porque,

³¹⁴ Sobre la concepción del amor y del sexo en Don Juan según Sender, cf., además, Serrano (1997: 253-267).

tal como sentencia el superintendente: «En el pecado de Adán si no hay acusación no hay culpa» (136).

La mirada crítica de Sender con respecto a la situación española durante la época franquista, que hace hincapié tanto en su hipocresía moral, como en el carácter corrupto y violento de las instituciones, es el otro elemento que destaca del drama. Para ello, el autor desarrolla la acción a lo largo de cuatro ambientes:

- 1) La mancebía (Acto I, escenas 1-4; Acto II, escenas 1-11), en el cual, según lo apuntado por la crítica (Canteli Dominicis 1978: 71; Azcue Castellón 2016: 46), se hallan los rasgos más pícaros y populares que pertenecen tradicionalmente al entremés y recuerdan a algunas de las obras de Cervantes;
- 2) El cementerio (Acto III, escenas 1-4), que, en opinión de Lavaud (1997: 677), representa el «espacio del mito», puesto que es el único momento en que aparece el Comendador para amonestar a Beatriz y a Don Juan, y donde se alude también al castigo eterno de doña Inés, imaginada como la madre de la joven;
- 3) El purgatorio/cielo (Acto III, escenas 5-7; Acto IV, escena 7);
- 4) La Alcaldía Mayor de Sevilla (Acto IV, escenas 1-6), es decir el «subespacio de la mancebía» (Lavaud 1997: 677), donde al igual que en los ya citados *Proceso a Don Juan* (1957), de Álvaro Custodio, y *Don Juan* (1963), de Gonzalo Torrente Ballester, se asiste a un juicio, esta vez doble, puesto que se despliega en la tierra y en el cielo respectivamente, y en el que aparecen implicados, por un lado Don Juan, doña Inés y Beatriz y, por otro, una multitud de personajes oscuros que representan a la autoridad en España³¹⁵.

³¹⁵ En la edición de 1972 la escena I del acto IV es mucho más breve que en la edición de 1968, debido a la omisión de buena parte del diálogo entre una joven gitana y dos golillas, así como de una seguidilla cantada por la chica, cuyos temas aluden a la seducción y al sexo.

Ya en las primeras escenas del drama es evidente, tal como afirma Lavaud (1997: 679), el intento del autor de subvertir los valores socialmente establecidos, puesto que, en primer lugar, sitúa en el ambiente de la mancebía al personal del prostíbulo junto con miembros de la aristocracia, de la justicia, de la Inquisición y del poder económico³¹⁶. En segundo lugar, Sender aclara que en la tierra y en el cielo rigen leyes diferentes³¹⁷ y, por lo tanto, los personajes serán juzgados desde perspectivas opuestas: según la concepción moralista, doña Inés –presente en la obra solo en forma fantasmal o de estatua– sería condenada al infierno por haber reivindicado el derecho al amor libre por parte de las mujeres. En realidad, este personaje se encuentra en el purgatorio, no por esta razón, ni tampoco por haber deshonrado el nombre de los Ulloa, sino por haber tratado de empujar «a su hija al lecho de su propio padre. Ella, Inés, la madre, quería encarnarse en su hija por unas horas, cosa que está especialmente prohibida» (131). Por su parte, Don Juan, tras ser condenado al exilio debido a las múltiples seducciones y los consiguientes abandonos, vuelve a Sevilla donde, finalmente, Mañara lo apuñala y lo mata, aunque el libertinaje no será motivo de condena en los cielos. Por último, Beatriz, supuesto fruto de este amorío libertino, es primero torturada y, luego, condenada a muerte por un tribunal, acusada de practicar la prostitución y por el presunto incesto cometido. No obstante, podrá reunirse con sus padres en el más allá. Sin embargo, en el último acto, cuando se representa el proceso a Beatriz, la denuncia política de Sender resulta incluso más evidente. Aquí, los ministros de la justicia y de la moral religiosa –un juez, un escribano, un verdugo y un inquisidor llamado Aliaga–, empujados por la codicia de Miguel de Mañara, eterno rival de Don Juan, y apoyados por los trabajadores de la mancebía –definidos por Inés como testigos «de lo que no sucedió» (147)– acusan a la joven de incesto y brujería solo para apoderarse del dinero que Don Juan legó a Beatriz. Esta herencia que, como

³¹⁶ Es Ciuti, criado de Don Juan, el primero que, con ironía, pone en el mismo nivel de honradez tanto a las prostitutas como a los miembros del poder, afirmando aparte: «Putas, frailes y pajes todos de altos linajes» (41).

³¹⁷ Nada más llegar Don Juan al purgatorio es San Pedro quien recuerda que las leyes celestiales son de las de los hombres, puesto que sentencia: «Aquí no hay tratamientos [...] Poco duran los valientes allá abajo y aquí la arrogancia no sirve para nada» (128).

explica Inés «es la locura amarilla que los contagia a todos» (163), va a desencadenar un conflicto de competencias entre el juez y Aliaga, que acaba con la orden de torturar a Beatriz hasta su muerte, al tiempo que se descubre que el inquisidor y el banquero Leiva habían preparado una trampa a Don Juan para beneficiarse de su dinero.

A raíz de lo expuesto, se puede afirmar que Sender recurre al mito de Don Juan para denunciar las injusticias que se perpetuaban en la España franquista, proyectando en sus personajes el anhelo a la libertad deseada por los que se enfrentaban al régimen. A este propósito, es interesante notar que los castigos padecidos por los personajes principales del drama remiten a los existentes en la época, es decir, el exilio, la tortura y la muerte. Desde su personal interpretación, Sender rehabilita la imagen de los que habían sido condenados en la tierra –reuniendo a Inés, Juan y Beatriz para siempre– y, al mismo tiempo, condena rotundamente a los representantes de una sociedad oscura, violenta y peligrosa, encarnados en Mañara, un sinvergüenza amenazador, codicioso y disoluto, el Chepa, zaino y listo, el Familiar, grave e hipócrita, y Aliaga, un hombre temible y corrupto.

2.2. *Ardor con ardor se apaga*, de José Ricardo Morales: la *españolada* de la cruz y la espada

En la misma línea trazada por Sender, se puede colocar *Ardor con ardor se apaga*, uno de los dos dramas que José Ricardo Morales incluye en un libro que titula *Españoladas* y que publica en la colección Espiral de la editorial Fundamentos en 1987³¹⁸. Como bien explica el autor en el prólogo, titulado «Del destierro y otras españoladas (Sobre la condición de mi teatro)» (Morales 1987: 5-

³¹⁸ En esta edición (Morales 1987), se incluye también el texto de *El torero por las astas*, escrito en 1983. Además, como es costumbre de esta colección, se recoge una serie de «Testimonios y críticas» (Morales 1987 119-164) acerca de la dramaturgia del autor entre las que destacan las de Margarita Xirgu, José Monleón, Ricardo Doménech y Ricard Salvat. Tal como ocurre con el drama de Sender, tampoco tenemos noticia del estreno de *Ardor con ardor se apaga*.

8)³¹⁹, esta obra representa la consecuencia de un extrañamiento, debido a la condición de desterrado en la que se encuentra el propio Morales³²⁰, cuyo intento es denunciar el «*absurdo del mundo*»³²¹ (5-8). Además, se explica que las *españoladas* no son sino la suma de las exageraciones que

deforma y altera grotescamente nuestro modo de ser a fuerza de no comprenderlo. [...] La españolada tiene, pues, un algo de esperpento. Pero si éste supone determinada deformación de lo español, establecida desde dentro –la imagen producida en un espejo cóncavo, como propuso el genial Don Ramón–, la españolada se debe a una deformación contraria: la que origina un espejo convexo, según nos miran desde fuera (7-8).

A lo largo de los tres actos en que se desarrolla la acción dramática de *Ardor con ardor se apaga*, el autor acude al mito de Don Juan y a los tópicos españoles del ardor y del valor, para, por un lado, «denunciar los principios ideológicos que fueron impuestos sobre el país» (Valdivia 2013: 180), como «censura, inquisiciones, cuartelazos, pronunciamientos, destierro, intolerancia» y, por otro, «echar tierra a esos temas, para contribuir a que desaparezcan de una vez» (8). La obra lleva un largo subtítulo «Visita nocturna de Don Juan a Tirso, en el convento mercenario de Trujillo, el ocho de agosto de mil seiscientos veintiséis» (13) que remite, de inmediato, al referente principal del que procede, es decir, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. En efecto, Morales se sirve del relato mítico originario para conformar su peculiar interpretación no solo por lo que respecta a la ambientación de su drama, sino, y más importante, por los rasgos del héroe, exagerando, no obstante, su capacidad amorosa dirigida a un grupo femenino en particular e insistiendo en el desafío a la norma social y religiosa. Los otros dos

³¹⁹ Las citas del texto remiten siempre a esta edición (Morales 1987), indicando, en adelante, solo el número de la página correspondiente.

³²⁰ Aznar Soler (1998: 273) nos recuerda que Morales, valenciano exiliado en Chile, donde permaneció hasta su muerte en 2016, había confesado en una entrevista que en su caso sería preferible utilizar el término «destierro» a «exilio», puesto que entre estos dos vocablos «hay matices. Yo no me fui voluntariamente de España, me fui desterrado, porque me costaba la vida el quedarme aquí» (citado en Guerenabarrena 1987: 38). La entrevista está reproducida también en Ortego Sanmartín (1992: 199-202).

³²¹ La cursiva es del autor.

nexos intertextuales presentes en la obra de Morales son el *Don Giovanni*, de Mozart y Da Ponte, en lo que se refiere tanto al personaje de Elvira, aunque no aparece esta como esposa de Don Juan, como a la referencia al fragmento de la ópera con la cual termina el drama, y el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. De este último, Morales toma prestado el nombre del personaje de Brígida, aunque, por los rasgos que le atribuye, recuerda el de la Tisbea del *Burlador*. En efecto, ambos personajes están a punto de casarse con sus prometidos: el noble don Luis de Posaverde en el caso de Brígida y el pescador Batricio en el caso de Tisbea. Sin embargo, la escena de seducción descrita por Morales es totalmente diferente de la de Tirso: Brígida, al contrario de Tisbea, queda tan impresionada de las enseñanzas de Don Juan que promete, a su vez, instruir a su futuro marido. Al igual que lo que ocurría con el grupo de las mujeres dibujado por Sender, tampoco Brígida –ni, como veremos más adelante, los otros personajes femeninos– se siente desilusionada ni engañada tras el abandono del que considera ser su maestro. En cambio, los que sí quedan burlados por Don Juan, permaneciendo fiel al drama originario, son las figuras masculinas.

El primer acto se abre con una escena que, de acuerdo con Carlos Mata Induráin (2009: 128-129) podríamos considerar unamuniana, en cuanto Don Juan, en su «visita nocturna» a la celda de Fray Gabriel Téllez, se rebela contra su creador y rechaza la imagen que este le dio en su obra, es decir la de un «señorito veleidoso –un matón sin ideas, el protegido por el poder de su papá–, dedicado tan sólo a levantar las faldas de todas las casaderas y casadas que haya en la Península» (20). Por lo tanto, la rebelión del héroe desemboca en la puesta en escena de su propia venganza que dirige a «esa sociedad cristiana intransigente y obsesionada con la limpieza de la sangre» (Ortego Sanmartín 2002: 56). En la base de este juego metateatral³²², el autor pone de manifiesto la presencia reiterada del destierro en la historia de España, representada en esta obra no solo a través de

³²² La crítica está de acuerdo en afirmar que un aspecto fundamental de la obra reside en su carácter metateatral, que se puede apreciar tanto en su estructura como en su personaje principal. No entramos en detalle a este aspecto, puesto que ya ha sido objeto de valiosos estudios. Cf. Aznar Soler (1998: 271-288); Godoy Gallardo (2001: 21-33); Ortego Sanmartín (2002: 7-68); y Valdivia (2013: 174-195).

las figuras de Don Juan y Tirso sino también refiriéndose a sí mismo y a todos «quienes, años hace, tuvimos que defender lealmente –que implica «legalmente»– la entereza de un régimen libre, entonces asediado por el fascismo, el nazismo y otras falanges» (5). Además, Don Juan afirma ser morisco y, por consiguiente, pertenecer a aquellos que, expulsados «hace muy pocos años»³²³ (21), sufrieron la persecución y el despojo total de sus bienes. Asimismo, le recuerda a Tirso que él mismo fue condenado al destierro por «la Junta de Reformatión de las costumbres que instauró el nuevo régimen, el del Conde Duque de Olivares y de Felipe IV» (18). Solo en una ocasión, y a través de las palabras pronunciadas por el protagonista, Morales se refiere directamente al destierro, a la persecución o a la eliminación sufridos por los autores republicanos, como «Juan Ramón Jiménez, García Lorca y Machado, [...] Ortega y Unamuno, [...] don Manuel de Falla...» (27).

Tras abandonar la celda de su creador, Don Juan, disfrazado nada menos que de inspector y reformador de las costumbres al servicio del rey, pone en marcha su venganza, dirigiendo su hastío contra dos personajes claves de la obra: Fray Pedro Franco de Guzmán y don Gonzalo, dos «muñecos fantochescos que [...] se mueven por pasiones presuntamente sublimes como el honor» (Aznar Soler 1998: 279). El padre Franco –cuyo nombre remite de inmediato al caudillo español–³²⁴ no solo, como ya se ha dicho, ha tenido participación directa en el castigo de Tirso, sino que asume la función de portavoz de la intransigencia religiosa, la represión y el desprecio absoluto por el pensamiento; don Gonzalo, en cambio, además de ser el padre de las tres jóvenes seducidas por Don Juan, encarna los valores del honor caballeresco, la intolerancia social y la ociosidad (Ortego Sanmartín 2002: 58). En otras palabras, el padre Franco representa la *españolada*

³²³ Morales, evidentemente, se refiere a la expulsión de los moriscos de la Península a partir de 1609, bajo el reinado de Felipe III.

³²⁴ Aznar Soler (1998: 277) nos advierte de la «maliciosa ironía» que se cela en la nota final del drama de Morales, cuando afirma que «La coincidencia del nombre de Franco se debe al azar histórico y en ningún modo a determinada intención tergiversadora del autor de esta pieza, quien se limitó, tan sólo, a no perder la ocasión...» (67). En realidad, a lo largo de toda la obra encontramos continuas alusiones y paralelismos entre el Padre Franco y Francisco Franco.

de la cruz y de la fe, mientras que don Gonzalo se asocia con la *españolada* de la espada y del honor caballeresco de la limpieza de sangre. Incluso, es necesario precisar que el lugar escogido por Don Juan para la puesta en escena de su venganza no es nada casual: Almagro representa la cuna de la Orden de los Calatrava, es decir, la orden a la que pertenecen tanto don Gonzalo como los dos caballeros, don Diego y don García (amplificación de los valores encarnados por los Ulloa), a quienes Don Juan –mostrando su verdadera identidad– desafía y mata³²⁵. Asimismo, como es sabido y como recuerda también Claudia Ortego Sanmartín, Almagro es «lugar de teatro clásico por excelencia y, por tanto, escenario idóneo para ambientar una nueva versión del mito» (Ortego Sanmartín 2002: 57),

Sin embargo, en el papel de reformador de las costumbres de Don Juan hay una contradicción permanente entre lo que profesa y lo que muestran sus acciones, puesto que, como sintetiza Aznar Soler, «aparentemente, existe una convergencia de intereses moralizantes entre Don Juan y el Padre Franco, aunque la intención reformista del morisco sea la de transgredir esa moral cristiano-vieja, la de la víctima que quiere vengarse a través de su burla» (Aznar Soler 1998: 281). En efecto, Don Juan empieza su programa de limpieza moral ejerciendo una nueva práctica cultural «tan cálida, tan brillante y activa» (49) llamada educación sexual, que va a desarrollar ante las tres nobles³²⁶ hijas de don Gonzalo: doña Ana, doña Elvira y doña Isabel. Por lo tanto, la «burla» de Don Juan consiste en hacer con

³²⁵ La sed de venganza de Don Juan aparece en muchas ocasiones. Recordamos una entre todas, con una frase de Don Juan que lo explica todo: «¡El primero de ellos, Don Gonzalo de Ulloa, sabrá muy pronto qué es el honor perdido! Después, que vengan los demás. Yo les espero así, tal como soy. Uno por uno humillaré a sus jefes. ¡Qué sufran en su propia carne aquello que nos hicieron conocer! [...] (*Violento*) ¿Engañadores son? ¡Yo seré más! Y burlador también. ¡De ellos y de ellas! [...] Y que conozcan la verdad: que aquí les desafía un morisco» (41-42).

³²⁶ Como ya hemos señalado anteriormente, existe una diferencia sustancial con respecto al Don Juan originario. En efecto, el Don Juan morisco de Morales no se le puede atribuir el tópico del seductor, tal y como lo presenta Tirso, puesto que, como él mismo confiesa, sus seducciones van dirigidas a unas mujeres precisas: «Ya que vuestros señores luchan por el honor y el honor lo sitúan, habitualmente, en sus mujeres, no burlaré a todas las vuestras, como hizo tu Don Juan, sino a las principales, a las nobles, las únicas que gozan del privilegio del honor» (22).

las mujeres todo lo que resulta prohibido, mientras que ellas, contagiadas por este juego sensual de contradicciones, harán lo contrario de cuanto dicen³²⁷. Su venganza culmina en el acto tercero, donde se asiste a la recreación farsesca del episodio de la cena fúnebre de *El burlador de Sevilla* y al consiguiente duelo entre Don Juan y don Gonzalo. En el patio de la villa del «comendador» (61), se asiste, primero, a la rebelión de las hijas de don Gonzalo contra el despotismo paterno a través de la exposición de las sábanas manchadas con la «sangre fresca de la primera ocasión» (60), y, luego, Don Juan –como de costumbre– desafía a don Gonzalo, el cual, una vez más, defiende el honor de los Ulloa y la limpieza y pureza de su sangre. Con la espada teñida de sangre Don Juan contradice una vez más las creencias del comendador, comentando: «Sangre y más sangre. Tanta que corrió siempre entre nosotros por mantener la sangre limpia. Y en toda la que he visto derramarse no encontré nunca diferencia alguna: el mismo olor a hierro y ese color de rojo a negro, cualquiera sea la raza o las ideas» (62).

Tras la muerte de don Gonzalo, en la célebre escena de la estatua –que aquí se desdobra– Morales critica las *españoladas* de la España negra (Aznar Soler 1998: 286), abordando un discurso, por un lado, en contra de «la eternidad española y la justicia de Dios» (62), y por otro, en defensa de la eternidad del mito. Así, pues, en el desenlace de la obra, Don Juan reconoce en la Estatua Primera a Fray Pedro Franco, estableciendo una evidente correspondencia con el dictador español, aludiendo a la Guerra Civil y al Valle de los Caídos:

³²⁷ Un ejemplo significativo de este mecanismo que incorpora cierta ironía y comicidad reside en la escena de seducción de doña Elvira, que reproducimos: «Don Juan– Si a las casadas les enseñe aquello que les conviene hacer, a las doncellas como tú les digo qué deben evitar. [...] (*Desde este punto hará con Doña Elvira todo lo que prohíba. Habla muy lentamente.*) No entretengas tus manos en manos de un extraño. No dejes que te roce la mejilla. No toleres que te acaricie el cuello. No aceptes que te ciña la cintura. Impide que te bese largamente» (51). Y, a continuación, doña Elvira, totalmente hipnotizada, susurra a su amante las siguientes palabras: «No dejes que te abra el vestido. Impídele que te descubra el cuerpo. No toleres que te bese los pechos. No consientas que te derribe en tierra. No permitas que llegue a tu centro. No lo permitas, no; no lo permitas...» (51).

Don Juan –, ¿Supones que no te conozco, padre Franco? [...] Comprendo que ese disfraz de muerte y dura piedra es el más indicado para ti. Por algo eres especialista en funerales y en colosales monumentos a los muertos. Siempre usaste la muerte. Primero, para perpetuarte en el poder; luego para inmortalizarte (62).

Finalmente, Don Juan, rechazando la mano de la Estatua Primera, desmantela la *españolada* de la identidad pura española y de la inmovilidad, representantes, según don Gonzalo, del «principio de lo eterno, y si España es eterna, se debe a que permanece inmóvil. Aún más, gracias a ello permanece inmóvil» (40). Por el contrario, y concordando con lo afirmado por la crítica (Aznar Soler 1998: 280-288; y Ortego Sanmartín 2002: 59), el hecho de que el héroe acepte tocar la mano de la Estatua Segunda en la que se esconde Tirso, impone la victoria dramática de *El Burlador de Almagro* sobre *El Burlador de Sevilla*. A este respecto, resultan significativas las palabras que los personajes de Tirso y Don Juan intercambian ya en la conclusión del drama. De hecho, cuando el fraile mercedario le dice al héroe: «Ya lo ves: tu ardor con mi ardor se apaga» (65); a lo que Don Juan contesta:

No lo creas. Mi ardor no va a extinguirse aquí. Vendrá conmigo siempre; toda la eternidad. ¿Acaso los moriscos no conseguimos nuestro paraíso al caer en la lucha contra los que profesan otra fe? Dame las manos. Moriré muy a gusto, pues me espera el disfrute de los goces perpetuos. Lo siento mucho, Tirso, pero te equivocaste. Tu eternidad frente a la mía. Esta vez gano yo. (*A Doña Ana, Doña Elvira y Doña Isabel.*) En ese paraíso deseado he de encontraros a las tres, aunque con otros nombres, desde luego: Axa y Fátima y Marién... Allí tendréis mi mano. (*Breve pausa.*) Tirso, discúlpame. En vez de ir al infierno subo al cielo. ¿Qué le vamos a hacer? Al fin el engañado fuiste tú. Pero no me reproches mis astucias, pues pertenecen plenamente al personaje. Por algo a tu Don Juan lo definiste como el burlador (65-66)³²⁸.

³²⁸ Los nombres moriscos de las tres jóvenes parecen reconducir a un villancico con la estructura del zéjel muy popular en la época medieval (siglo XV-XVI), titulado *Tres morillas m' enamoran*, del cual se conservan dos versiones, una anónima (CMP 24), y otra de Diego Fernández (CMP 25), en el *Cancionero de Palacio* (Madrid, Biblioteca Real, MS II – 1335), conocido también como *Cancionero Musical de Palacio*. En 1931, Federico García Lorca, junto con Encarnación

En conclusión, tanto Sender como José Ricardo Morales aciertan en su tratamiento original del mito, pues ponen de manifiesto el carácter represivo e intolerante de las instituciones españolas, subvirtiendo la concepción adoctrinadora de la pureza y la superioridad de una cultura o de una parte de la sociedad que el régimen de Franco se había encargado de resucitar. A pesar de sus evidentes diferencias, estos dramas destacan también por dibujar a un Don Juan que transgrede los valores socialmente establecidos, concibiendo la sexualidad como algo esencial en las relaciones entre hombres y mujeres, que no puede prescindir de la recuperación del papel de la mujer en el proceso de seducción.

López, «La Argentinita» armonizó el poema medieval titulándolo *Las morillas de Jaén*, consultable en línea en el siguiente enlace: <https://federicogarcialorca.net/cancionero_popular/las_morillas_de_jaen.htm> (García Lorca 1931).

3. EL RECURSO A LA METAFICCIÓN EN LAS VERSIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

En septiembre de 1984, durante la celebración de las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro dedicadas a «El mito en el teatro clásico español», se puso de manifiesto que la recepción del *Don Juan Tenorio* gozaba aún de gran reconocimiento entre el público (Amorós 1988: 23-24). El año siguiente las Jornadas estuvieron consagradas al mito de Don Juan «como testimonio mítico por excelencia del teatro español» (García Lorenzo 1988: 7).

Muchos de los textos tanto teatrales como filmicos que recrean el mito de Don Juan entre finales del siglo XX y principios del XXI parecen confirmar estas declaraciones, puesto que sobresalen tanto por manifestar la consolidación del mito, como por su renovación estilística, aunque carecen a menudo del componente trascendental que le pertenecía tradicionalmente. De entre estas nuevas versiones hay unas cuantas que se pueden agrupar, por compartir rasgos comunes, a saber: los dramas *D.J.* (1987), de Jerónimo López Mozo, y *La sombra del Tenorio* (1994), de José Luis Alonso de Santos, así como las películas *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), de Antonio Mercero, e *Io, Don Giovanni* (2009), de Carlos Saura. Todas ellas parten del mito de Don Juan para homenajear la vida teatral como espejo de la vida humana, con sus rasgos tragicómicos, ingeniosos y, a veces, melancólicos, recurriendo a la fórmula escénica de la «mise en abyme». En cierto sentido se puede decir que todas estas obras se insertan en la tradición inaugurada por Miguel de Unamuno con su drama *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1934), pues él fue el primero en destacar la teatralidad intrínseca del personaje de don Juan, debida a su paso por las muchas versiones a lo largo de por lo menos tres siglos, y a acudir a la metateatralidad como recurso dramático.

3.1. *D. J.* (1986), de Jerónimo López Mozo

En *D.J.* encontramos una interpretación original, aunque desmitificadora, del mito de Don Juan. Escrita en 1986 por este reconocido dramaturgo, le valió el

Premio Castilla-La Mancha de ese mismo año³²⁹. La obra dramática surge en el marco del experimentalismo teatral que caracterizó los años ochenta del siglo pasado (Gabriele 1996; 2005). A pesar de que dicho mito no pareció interesarle demasiado (López Mozo 2001: 129), el dramaturgo consiguió llevar a cabo una obra de carácter metateatral, centrada en la reflexión ideológica y ética sobre la sociedad española con un enfoque sobre la homosexualidad del protagonista, cuya originalidad reside tanto en las referencias intertextuales como en el tratamiento del tiempo dramático (Oliva 1989: 412; Gabriele 2007: 105-116; Doll 2008: 75-79; 2009: 2-3; Kumor 2017: 148-149; y Fox 2019: 148).

El argumento de este drama en tres actos es aparentemente muy sencillo, pues se asiste a la historia y a la metamorfosis de Don Juan Marín, un actor reconocido por su interpretación del Tenorio, capaz, al igual que el personaje mítico, de seducir al público (Acto I). No obstante, debido a un asesinato, del cual es acusado, es arrestado y llevado a la cárcel, donde el encuentro con un condenado a muerte favorece el descubrimiento de su homosexualidad (Acto II). Al final, D.J, una vez asumida su orientación sexual, vuelve a la cárcel por matar a Fausto, el actor que hace de don Gonzalo en su compañía (Acto III).

Según la nota preliminar, la acción se desarrolla en lugares y tiempos distintos:

La acción del primer acto y parte del tercero transcurre en una capital de provincias –puede ser Oviedo– durante 1877. El resto tiene por escenario Madrid. Los hechos

³²⁹ El Premio Castilla-La Mancha de Teatro, cuyo jurado estaba formado por José Monleón, Antonio Martínez Ballesteros y Teófilo Calle, lo compartió con la obra *Cosa de dos*, de Eduardo Ladrón de Guevara (López Mozo 1987: 1). El texto fue publicado en 1987 por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (López Mozo 1987), edición a la cual remiten las citas. En 1994, como indica Manuela Fox (2011: 21), se publicó también en la revista *Sipario*, en la traducción italiana de Emilio Coco (López Mozo 1994: 35-64). A pesar de que hubo un intento frustrado de puesta en escena, la obra no se estrenó nunca (Coco 1998: 277-280 y Gabriele 2005: 262; 265-269). Según lo que nos ha comunicado el mismo López Mozo, en la entrevista que presentamos en el Apéndice de este trabajo, las principales dificultades de cara a la puesta en escena son, en su opinión, de tipo económico debido a lo complicado del aparato escenográfico y al número de personajes que implicaría un reparto muy grande.

del segundo acto suceden algunos años después –tres o cuatro–, aunque la escenografía y el vestuario remiten a 1925. Igual pasa con la parte del tercer acto que se desarrolla en la capital de España. Habiendo transcurrido no más de un lustro desde el final del acto anterior, todo, en el escenario, indica que estamos a mediados de la década de los cuarenta (López Mozo 1987: 10)³³⁰.

En opinión de Eileen J. Doll (2008: 34; 75; 2009: 1-2), la multiplicación y el cambio repentino de referencias temporales y la confusión de épocas hacen que *D.J.* se inserte dentro de aquel teatro que ella misma denomina «del tiempo sintético», cuya finalidad es subvertir la historia oficial y presentar una nueva versión de la misma desde una perspectiva sorprendente³³¹. De hecho, asumiendo la interpretación de la estudiosa estadounidense, las referencias temporales a 1925 y 1940 pueden aludir «a las dos épocas de dictadura española en las cuales los homosexuales sufrieron represiones» (Doll 2008: 76; 2009: 3). Por otra parte, la «fragmentación temporal y espacial» (Gabriele 2005: 231) continua que caracteriza el drama dificulta tanto su comprensión, como su puesta en escena.

La obra se inscribe, por supuesto, en la larga tradición del mito literario de Don Juan, tal como demuestra el «Prólogo» (5-7) que antecede el texto y que consiste en una lista de tres páginas de autores y obras que lo han tratado. No obstante, las referencias intertextuales –bien sea a ficciones literarias, bien a ensayos, óperas u obras pictóricas– más emblemáticas en el drama son presentadas por el propio López Mozo en un artículo titulado «Don Juan, una vacilación de la naturaleza» (2001: 129-143). En este trabajo el dramaturgo alude, en primer lugar, a la obra de Zorrilla, por lo que concierne a su persistencia en el

³³⁰ Citaremos siempre por esta edición (López Mozo 1987), por lo cual en adelante se indicará solo el número de página correspondiente.

³³¹ Para establecer esta teoría, Doll toma como referencia lo que afirmaba algunos años antes Wilfried Floeck a propósito de lo histórico en Jerónimo López Mozo y José Sanchis Sinisterra. Con respecto a la dramaturgia del primero, el estudioso indicaba que: «No se contenta ni con una visión glorificadora ni con una configuración revisionista; intenta aproximarse a la verdad histórica mediante una representación compleja y multiperspectivista, reflexionando al mismo tiempo sobre las condiciones y posibilidades de una (re-)construcción de la realidad histórica» (Floeck 1999: 34).

teatro español actual; en segundo lugar, remite a *La Regenta* (1884), reproduciendo casi al pie de la letra en su texto el episodio contado en el capítulo dieciséis de la ya citada novela de Clarín, en el que Ana Ozores asiste a una representación del *Tenorio*; y, finalmente, dice haberse inspirado en *L'Homme et ses fantômes* (1924), de Henri-René Lenormand, *Variación y fuga de una sombra* (1927), de José Bergamín, así como en los estudios de Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala, y en un retrato de Don Juan del pintor Elías Salaverría, titulado *Don Juan Tenorio en el Panteón* (1927)³³², por lo que atañe a la homosexualidad del héroe³³³.

³³² Una imagen del cuadro de Elías Salaverría se puede apreciar en Rodríguez Gordillo y Martínez Montiel (2009: 220). El original está conservado actualmente en el Museo Nacional del Teatro de Almagro. Los trazos afeminados del personaje han sugerido a López Mozo el rasgo homosexual de su Don Juan (López Mozo 2001: 136). Sobre las representaciones pictóricas dedicadas al mito de Don Juan, véase también García de la Rasilla (2017: 13-17).

³³³ Nos hemos ocupado anteriormente del tratamiento del mito en Clarín y Lenormand, refiriéndonos también a la interpretación homosexual de Don Juan. A propósito del drama de Bergamín y a la relación entre Don Juan y Fausto, al que también hemos aludido en un capítulo precedente, remitimos a las palabras del autor: «*Variación y fuga de una sombra* es un experimento dramático, una de las muchas ventanas que Bergamín abrió a la imaginación. En ella, Don Juan visita a Fausto en su laboratorio gótico para hacerle una consulta. La sorprendente pregunta es: ¿he inventado yo mi nombre o lo han inventado los demás, me he inventado o me han inventado? Para dar una respuesta adecuada, Fausto necesita examinarle a través de la pantalla de rayos X. Tras ella se pone Don Juan, desnudo y en postura gallarda y presumida, como si fuera a retratarse. En este trance, mientras es observado por Fausto y su ayudante Wagner, la oscuridad del laboratorio se puebla de llamaradas azules y en medio de ellas se dibuja el espectro de Don Juan. Los Fuegos Fatuos, que no otra cosa son las llamaradas, se dirigen a él en estos términos tan propios de quien gusta jugar al escondite con las palabras, porque está convencido de que ellas, escondidas en el lenguaje, juegan con nosotros: “Don Juan, rito/ de amor infinito/ Don Juan, mito/ de hermafrodito/ Don Juan, fuego de fatuidad:/ dinos la verdad.” Y el espectro responde: “Soy el incógnito y la incógnita de la sexualidad”» (López Mozo 2011: 138). El texto de Bergamín apareció por primera vez en *Enemigo que huye* (1927) y se volvió a publicar en *La risa en los huesos* (1973).



Ilustración 2. Elías Salaverría, *Don Juan Tenorio en el Panteón* (1927).
<https://analesranm.es/revista/2018/135_01/rev12>

La situación metateatral se plantea ya desde el comienzo mismo de la obra, que se abre en plena actuación del *Tenorio* –con la escena de seducción del sofá (I parte, IV acto, escena 3)–, a la que sigue una serie de comentarios por parte de un grupo de espectadores. Entre ellos, se encuentran Ana, una «dama treintañera» (11) intensamente fascinada por Don Juan; Don Fermín, «su caduco esposo» (11), con el cual la mujer tiene una relación más filial que conyugal; y una amiga de ella llamada Obdulia, a la cual la joven narra la historia del *Don Juan Tenorio* según «el orden caprichoso que le dicta la memoria» (18)³³⁴. A la vez, se asiste a la escenificación del cuento de Ana, quien, finalmente, aparece en la escena «con el blanco hábito de novicia de Doña Inés» (24), sustituyendo a este personaje como salvadora de su amante. Tal como ha apuntado Gabriele (2007: 107), en

³³⁴ A lo largo de la narración confusa de Ana aparecen primero los personajes de Don Juan, don Luis Mejía y Ciutti, comentando las listas de las seducidas y de los asesinatos de los dos caballeros. Sigue la escena de la apuesta y la aparición de Brígida, Pascual, Centellas, el Escultor y, finalmente, don Gonzalo de Ulloa y don diego Tenorio, quienes amonestan al canalla. La representación acaba con la salvación de Don Juan ya no por parte de Inés, sino por la propia Ana que ha dejado la butaca para subir al escenario.

esta escena el plano de la realidad y el de la ficción se sobreponen imposibilitando su distinción y haciendo manifiesto el dilema ontológico de la obra. A este propósito, el estudioso americano precisa que

El movimiento entre el drama exterior de López Mozo, es decir la realidad teatralizada, y el drama de Zorrilla, es decir la realidad teatral, sugiere que toda realidad, sea tangible o fantaseada, es igualmente ilusoria e autoritaria al mismo tiempo, señal de una crisis existencial tanto para los habitantes del mundo objetivo exterior como para los del interior ficticio [...] Tanto los personajes como los espectadores del drama de López Mozo cruzan la frontera tradicionalmente impenetrable entre el arte y la vida sin aparentes consecuencias (Gabriele 2005: 220).

De hecho, manteniendo constante la dialéctica entre estos dos planos, el dramaturgo crea desde el primer momento la ilusión de que arte y vida son lo mismo, por lo cual «Juan Marín y Don Juan Tenorio son una sola persona» (18), Ana es Inés y don Fermín, don Luis. Esta ambivalencia ontológica sigue manteniéndose a lo largo del drama, incluso terminada la representación del *Tenorio*, cuando Juan cuenta a Monreal –el actor que en la compañía hace de don Luis– cómo se produjo el encuentro amoroso con Obdulia y Ana, respectivamente³³⁵.

La escena siguiente marca un cambio temático, pero no formal, pues aparece una sombra, conocida tan solo como el Desconocido, que encarna la consciencia de Juan, y que se encarga de poner en duda su rasgo de eterno seductor, insinuando también su homosexualidad. Durante el diálogo –que se produce ya entrados en el acto II– el Desconocido incita a D.J. para que reconozca «que durante estos años ha escrito una biografía que no ha vivido» (42), y para que acabe «con el falso mito de su donjuanismo» (43). El enfrentamiento culmina cuando D.J. le pregunta al Desconocido que por qué quiere destruirle, a lo que la

³³⁵ En el caso de la narración de la seducción de Obdulia se superpone otra vez el plano de la realidad con el de la ficción, puesto que se asiste a la escenificación del cuento: Juan aparece en el piso de Obdulia para reunirse con Ana, pero, considerada la ausencia de esta, el actor aprovecha para seducir a la amiga. Entretanto, llega Fermín en busca de su esposa, pero, tras constatar la usencia de esta, abandona la casa disculpándose.

sombra sentencia: «Nadie destruye lo que no existe. Mi intervención en este asunto es bien modesta. No hago más que denunciar en voz alta una gran mentira... ¡Usted es un farsante!» (43). Así, pues, por medio de una serie de cambios espacio-temporales, se asiste al juicio de Juan, acusado de haber matado a Enrique, padre de Margarita, otra mujer supuestamente seducida por el hombre³³⁶. Sin embargo, en el tribunal, el principal tema de acusación pasa a ser el falso donjuanismo de D.J., quien confiesa a otro prisionero, llamado Dercas, que nunca fue Don Juan del todo, puesto que a lo largo de toda su vida tuvo que vivir como un personaje de teatro a quien se le obligó actuar desempeñando un papel que no le pertenecía:

Mi primera aventura fue el anuncio del calvario que ha sido y es mi vida [...] La experiencia fue decepcionante. Iba en busca del placer y apenas lo sentí [...] Al contrario, el relato que hice de la primera prueba de mi virilidad fue digno del más encendido escritor de historias pornográficas. A cuenta de ello creció el número de mis admiradores y durante algunos días tuve que repetir hasta la saciedad aquella aventura a la que iba añadiendo pequeñas mentiras que la alejaba cada vez más de la realidad [...] ¡Cuántas veces, compartiendo el lecho con una mujer, sentí el deseo de gritar basta y de abandonarla inmediatamente! Pero otras tantas decidí seguir adelante, llegar hasta el final sólo por ser fiel a mi leyenda (55-57).

En su larga confesión, Marín rememora también lo ocurrido en casa de Obdulia y admite que su incapacidad de amar a las mujeres se debe al disgusto que estas le procuran y al odio que siente hacia ellas³³⁷. La escena concluye con Dercas acariciándole, suscitando en Juan una sensación que nunca ha experimentado y que le permite constatar su verdadera naturaleza sexual, por lo cual la lucha existencial de D.J se pone de manifiesto, a la vez que el Juan actor y

³³⁶ Mediante otro cambio de tiempo y espacio se insinúa que Enrique se suicidó tirándose por la ventana de la habitación de Margarita, debido a los celos que sentía el anciano de la relación entre su hija y D.J. Al final, la mujer será abandonada por Juan tras salir este de la cárcel.

³³⁷ Mediante otra superposición del plano de la realidad con el de la ficción, se da a conocer cómo se fueron desarrollando los hechos entre D.J. y Ana. De hecho, la mujer huye con este, quien, a su vez, la abandona, sin que lleguen a realizar el acto sexual. Según el propio D.J., Ana será condenada al menosprecio por parte de su comunidad cuando regrese a su casa, puesto que nadie creerá su versión de que nada ocurrió con él.

el Don Juan mítico se funden en una unidad inseparable: «¿Cómo aceptar que las mujeres no caben en mi universo? Nadie me imagina sin su compañía. Ellas y yo formamos un todo inseparable [...] Si cedo, mi fama saltará hecha a pedazos» (60). Es evidente que el dramaturgo se aparta de la teoría de Gregorio Marañón, ya que no concibe la homosexualidad como enfermedad o como un caso clínico, sino como una condición natural que forma parte de la identidad sexual del ser humano.

En el último acto, López Mozo condensa las características formales y temáticas de su obra. En primer lugar, completa la desmitificación a la que ha sometido al héroe a lo largo de las escenas anteriores reinventándolo como burlador de hombres: el protagonista abandona a su ocasional amante para, luego, intentar seducir a un joven inglés llamado David. En segundo lugar, el dramaturgo que ha querido contar la mutabilidad y la persistencia del mito de Don Juan³³⁸ recurriendo bien a la intertextualidad, bien a la metateatralidad, sitúa el intento de seducción de David en la taberna de Leopoldo, el actor que hace el papel de Ciutti en la compañía de D.J, «a la luz de una farola de globo blanco, como de luna llena [...] en noche de carnaval sobre las falsas ruinas romanas de un jardín secreto de las afueras» (74). Esta descripción, a nuestro parecer, puede recordar el comienzo del drama de Zorrilla, el cual se abre con el encuentro de Don Juan con Luis Mejía en la hostería de Cristóbal Buttarelli durante una de las siete noches de carnaval (Parte I, Acto I, Escena 1).

Además, el asesinato de Fausto, el actor que hace de don Gonzalo en la representación del *Tenorio* de la compañía de Marín, remite, contemporáneamente, bien al hipotexto de Zorrilla, bien al de Bergamín, acudiendo, una vez más, a la «myse en abyme». De hecho, el desenlace trágico tiene lugar en un teatro donde D.J. ha asumido la personalidad de Don Juan y Fausto, en cambio, la del Comendador. Pero, López Mozo subvierte la razón del duelo mortal con respecto al *Tenorio*, puesto que esta vez no se le acusa al protagonista por ser mujeriego, sino por su homosexualidad. Esta escena, además,

³³⁸ A pesar de que D.J. ha asumido finalmente su nueva identidad, el drama se concluye con la aparición de una joven llamada Cristina que queda a la espera de la vuelta del seductor mítico.

desencadena la última fragmentación de tiempo y espacio del drama, concluyéndose la obra con el regreso de D.J. a la misma cárcel donde se produjo el primer encuentro con Dercas.

Para terminar, queremos subrayar cómo López Mozo utiliza un mito universal, símbolo de la virilidad y del éxito con las mujeres, para someterlo a un proceso de desmitificación que le permite reflexionar acerca de temas de actualidad, proporcionando una interpretación ética de la sociedad. De hecho, fiel a su concepción de un teatro político y comprometido (Serrano 2004 y 2007: 57-69; Gabriele 2005; Doll 2008; y Fox 2001), en *D.J.* el dramaturgo denuncia tanto la represión sufrida por los homosexuales en España –durante la época franquista, pero incluso en los años de redacción del texto– como la corrupción de la policía y los métodos coercitivos utilizados en contra de los detenidos, insertando en el texto la escena de la redada en la taberna de Leopoldo y el consiguiente arresto de David y de D.J. Significativas son las palabras que Robles, el inspector, dirige a Juan cuando en la comisaría este pregunta por David: «No le hemos puesto la mano encima, si es lo que le preocupa. Y no por falta de ganas. Pero como es extranjero y tiene padrinos hemos cuidado los modales para evitar conflictos diplomáticos [...] Si por mí fuera capaba a los sarasas» (82). Al mismo tiempo, este don Juan desmitificado, en busca de autenticidad debajo de la capa de las estratificaciones literarias, y que termina su vida no en los infiernos, sino en una cárcel franquista, es a su manera un personaje trágico.

3.2. *La sombra del Tenorio* (1994), de José Luis Alonso de Santos



Ilustración 3. Cartel del estreno de *La sombra del Tenorio* (1994), de José Luis Alonso de Santos.
<<http://www.joseluisalonsodesantos.com/FotosElmagenes.html>>

De corte muy diferente e inscrito en el género de la “nueva” comedia popular practicado con éxito por José Luis Alonso de Santos, este monólogo dramático, basado en la versión de Zorrilla y titulado *La sombra del Tenorio* (1994) es el resultado de un prolongado proceso creativo que el dramaturgo llevó a cabo junto con el actor y director Rafael Álvarez, *el Brujo*, y con la significativa aportación de Andrés Amorós (Alonso de Santos 1995b: 379; y Pascual, 1995a: 40-41). La obra, que, por la considerable contribución del actor cordobés, se considera como el resultado de una colaboración entre dos autores (Salvat 1995: 62; Pérez Bustamante 1995b: 395; y Amorós 1995: 34), gozó de inmediato del favor del público y de la crítica (Martínez Velasco 1994: 107; Olmo y Losada 1994: 78; Galindo 1994: 89; Pérez Jiménez 1995: 130-31; Romera Castillo 2011: 293; y Monleón, 1998: 310). Tras su presentación, que tuvo lugar en el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares, el 8 de abril de 1994, se estrenó en el Teatro María Guerrero de Madrid, el 6 de febrero de 1995, y ha seguido representándose muy a

menudo en los teatros de España y del mundo hasta hace poco y se ha publicado ya en tres ocasiones³³⁹.

En su versión publicada, la obra, precedida por una dedicatoria del autor a su «amigo y gran actor Rafael Álvarez» (Alonso de Santos 1995a: 114)³⁴⁰, se estructura en dieciséis cuadros –divididos en dos partes por un entremés que se inserta en el cuadro XII– que recuerdan a la novela tradicional, puesto que están encabezados por un epígrafe que sintetiza su contenido. La acción se desarrolla en el espacio cerrado de un hospital de caridad español de los años sesenta, donde se asiste a la delirante confesión del viejo y enfermo cómico Saturnino Morales durante la última noche de su vida³⁴¹. El protagonista rememora su existencia, dentro y fuera del teatro, así como las representaciones del *Tenorio*, en las que tuvo que actuar siempre de criado, ante una silenciosa Sor Inés³⁴². A esta inmóvil interlocutora Saturnino no solo «cuenta de forma un tanto peculiar la historia de Don Juan Tenorio» (127)³⁴³, sino que también le confía el anhelo de su vida:

³³⁹ El texto apareció en 1995 en la editorial Castalia, con introducción y notas de Andrés Amorós siendo reeditada en 2013 por la misma editorial; en 1996 la publicó la Sociedad General de Autores y Editores de España y, finalmente, en 2008, en una edición en dos volúmenes, nuevamente en Castalia, que recoge una treintena de títulos del autor.

³⁴⁰ Las citas del texto remiten a la primera edición (Alonso de Santos 1995a), por lo tanto, en adelante, llevarán solo el número de página.

³⁴¹ Tal como explica el título del cuadro I, que «da comienzo la historia de Saturnino Morales, el mismo día en que termina su vida» (117), y la acotación del autor que lo precede, el dramaturgo ha optado tanto por la unidad aristotélica de tiempo, como por la de lugar.

³⁴² Debido a las características que presenta el personaje de Sor Inés, en algunas versiones se ha preferido sustituir a la actriz por una muñeca. No obstante, en el estreno en el Teatro María Guerrero este papel ha sido desempeñado por la actriz María José Norte, puesto que, a pesar de la inmovilidad y el mutismo propios del personaje, en el final del drama Sor Inés debe de mostrar algo de conmoción. Así se lee en la acotación del autor: «*Deja Saturnino al público y se acerca a Sor Inés, sorprendiéndose al ver lágrimas en su cara de personaje mudo e inmóvil*» (143). La cursiva es del autor.

³⁴³ Por su comicidad, reproducimos en parte la sinopsis que Saturnino hace del drama de Zorrilla en el cuadro IV, que viene a parecerse casi a un «canovaccio» de la *Comedia del arte*: «Carnaval en Sevilla. La obra empieza por una apuesta [...] A ver cuál de los señoritos más conquistadores de la ciudad de la Giralda hace más golferías [...] El tal Don Juan Tenorio, para vencer a Don Luis,

«aunque en esta obra hacía el papel de Ciutti, la figura del donaire, el criado, lo que en realidad siempre deseé fue hacer el papel de Don Juan Tenorio» (120). Para rebelarse contra su condición, Saturnino decide disfrazarse de Don Juan con la ropa que les había ido sustrayendo a los diversos actores que hicieron de Tenorio en su compañía y, finalmente, así arropado, muere, no sin antes declarar que al fin y al cabo el papel de Ciutti no era tan malo.

A pesar de su aparente sencillez, estamos de acuerdo con Pérez Olaguer cuando opina que la obra esconde tres niveles narrativos: «El del actor Morales, el de éste haciendo [...] de Ciutti, y el de *el Brujo*, desmarcándose de ambos, dialogando con el público y haciendo llana y simplemente de El Brujo» (citado por Salvat 1995: 63). Asumiendo la teoría propuesta por el crítico, podríamos agrupar los cuadros que forman la obra de la siguiente manera:

1. los cuadros I, II, IX, X, XIII, XV, VII y XVI, más introspectivos, en los que el protagonista rememora algunos de los acontecimientos más importantes de su vida, así como reflexiona acerca «del tiempo, el amor y la muerte» (169);
2. los cuadros III, IV, V, VI, VIII, XI y XIV, más ligeros, aunque no exentos de cierto pesar e ironía, donde se halla la mayoría de citas directas del hipotexto;

que es como se llama el otro, Don Luis Mejía, quiere quitarle la novia, y hacer además algo tan sonado que no quede duda de que él es el peor de los dos: raptar una novicia [...] ¡Empieza ya! Peleas, enredos, vicios, crímenes... La luna que aparece, tapias de convento que suben, la luna que desaparece, tapias de convento que se bajan... Máscaras, antifaces, embozados, caballos que galopan [...] El amor y la muerte. El duelo. ¡Pum! Don Gonzalo de un pistoletazo: muerto» (127-128). El mismo tono burlesco es utilizado para la descripción de la segunda parte del drama, dedicada al *Convidado de piedra*: «El cementerio: estatuas de piedra, panteones, sepulcros, sauces, cipreses [...] Que si te invito a comer, que si yo a ti también, aunque estés muerto... Y ya: el banquete [...] invitados de otro mundo, brindis, duelo, aquí te cojo aquí te mato, campanas, esqueletos... Y pum, pum, pum aparece ya el Comendador llamando a la puerta [...] A punto de condenarse el Tenorio, hinca su rodilla en tierra... Y con gran estruendo de los cielos que se abren [...] aparece Doña Inés [...] y toma de la mano a Don Juan [...] Y le redime, y se van los dos derechos a los cielos, tan ricamente, rodeados de angelitos» (128-131).

3. el cuadro XII, donde se hace incluso más patente la difuminación entre realidad y ficción.

Por consiguiente, *La sombra del Tenorio* se revela una tragicomedia (Amorós 1995: 41) de carácter metateatral (Piñero 2005: 15), con huellas de Calderón, Unamuno y Pirandello (Amorós 1995: 42; Pérez-Bustamante 1995b: 401; e Iglesias Feijoo 1997: 165), y conectada también con la tradición de la *Comedia del arte* (Salvat 1995: 62; y Pérez-Bustamante 1995b: 399). Sin embargo, lo primero que destaca de ella son los importantes nexos intertextuales que la relacionan con el mito reconocido del *Don Juan Tenorio* y que abarcan distintos aspectos: a partir de las referencias a los personajes –principalmente a Ciutti y doña Inés–, pasando por el lenguaje utilizado por Saturnino (aunque alternándolo con un lenguaje coloquial, rico en rasgos sintácticos, morfológicos y léxicos del habla cotidiana y popular)³⁴⁴, hasta el abundante uso de citas directas del hipotexto (Faiano 2018: 291-304). En este marco, resulta evidente que uno de los rasgos peculiares de la obra de Alonso de Santos es la atmósfera romántica del drama presente tanto en la descripción del ambiente y del escenario en donde se desarrolla la acción como en la caracterización del protagonista. De hecho, al igual que el autor³⁴⁵, el mismo Saturnino es víctima del hechizo romántico, convirtiéndose en la «sombra»³⁴⁶ principal de la obra. Ningún autor que se haya aventurado en la rescritura del *Don Juan*, a excepción quizá de Torrente Ballester, ha dedicado un papel tan importante al criado, y Alonso de Santos lo hace de una manera inteligente e insólita, pero también muy suya³⁴⁷, eligiendo el punto de

³⁴⁴ Sobre los diferentes registros lingüísticos utilizados en la obra, véase Bassiouny Rizk (2011: 247-252).

³⁴⁵ Nos referimos a la nota que Alonso de Santos escribió para el estreno, donde, imaginando haber tenido una conversación telefónica con el propio Zorrilla, explica por qué privilegia el personaje de Ciutti al del «fanfarrón de mucho cuidado» de Don Juan (citado en Amorós 1995: 33). En opinión de Monleón (1998: 295) este elemento paratextual se refiere, irónicamente, a la presencia constante del *Tenorio* en el panorama teatral español desde hace siglos.

³⁴⁶ Como señala Amorós, «la palabra *sombra* nos sitúa, sin duda, en un ámbito cercano al romanticismo» (Amorós, 1995: 37).

³⁴⁷ Según lo que nos ha comentado el autor, en la entrevista que reproducimos en el Apéndice, el criado encarna el mundo que siempre le ha interesado representar en su teatro, caracterizado por

vista del actor que hace de Ciutti, «el pícaro, el gracioso, el anti-héroe» (Amorós 1995: 38) que, como tal, cuenta su vida de manera irónica y trágica a la vez, pero que no se contenta con aspirar a mejorar su estado social, sino que anhela lo eterno. El otro personaje que manifiesta la estrecha relación entre los dramas de los dos autores vallisoletanos es, sin duda, Sor Inés, «sombra» de la heroína de Zorrilla³⁴⁸: mujer amada por Don Juan y fuerza redentora para el *Tenorio*, en la obra de Alonso de Santos, la monja se convierte en la única interlocutora del moribundo que, al igual que su homónima, representa la intermediaria idónea entre lo terrenal y lo espiritual, puesto que tiene «el candor y la dulzura que el papel requiere, y la humildad y pureza que dan esos hábitos» (172). Sor Inés desempeña, pues, la misma misión que tuvo doña Inés un siglo antes, es decir, acompañar al hombre en el último viaje de su vida³⁴⁹.

Otro aspecto relevante de la obra, al que conviene referirse, es el ya citado tópico del teatro dentro el teatro que, junto con el de la vida como sueño y al de la realidad como representación, dan lugar al paralelismo entre la vida del personaje (Ciutti) y la vida del actor (Saturnino). De hecho, la estructura metaficcional se hace incluso más complicada en el cuadro XII, donde Alonso de Santos permite a su personaje alejarse de su papel, concediendo al actor real, *el Brujo*, encarnar el del actor que actúa como él mismo³⁵⁰. No obstante, la interrupción del monólogo de Saturnino no significa que la representación teatral desaparezca, sino que la

cierto realismo social. Tanto Ciutti, como Saturnino pertenecen a la parte menos afortunada de la sociedad: son los personajes marginados y humildes que Alonso de Santos, por su postura personal, política y estética, considera importantes.

³⁴⁸ La semejanza entre las dos mujeres la comenta Morales: «Aunque [...] tan quieta y callada, parecéis la visión de la estatua de piedra de Doña Inés» (171).

³⁴⁹ Saturnino manifiesta la simbiosis entre los dos personajes femeninos con las palabras siguientes: «como hace la estatua de Doña Inés en escena, al final de la obra, y guiada de vuestro amor me llevéis de la mano a presencia del mismísimo Dios» (172).

³⁵⁰ Este acto permite al actor, además, dar rienda suelta a la improvisación dramática, puesto que lo que hace Rafael Álvarez –y como él, todos los otros actores que han actuado como Saturnino en las diferentes representaciones–, como precisa Pérez-Bustamante, es «seleccionar, en cada representación, las líneas dramáticas que le parecen oportunas en función del público, del lugar, o sencillamente de su albedrío» (Pérez-Bustamante 1995b: 395).

escena teatral se desdobra, haciendo que el espacio reservado al público se convierta en otro escenario y el primer actor pueda jugar a interpretarse a sí mismo³⁵¹.

En otras palabras, *La sombra del Tenorio* destaca por la capacidad del dramaturgo que, unida al talento histriónico del primer actor, ha construido una obra donde el juego sugerente entre la realidad y la ficción se basa en el mundo imaginado por Zorrilla, convirtiendo el escenario en la metáfora de la existencia humana³⁵², a la vez que consigue homenajear a un mundo –el del teatro– y a sus habitantes, que son los mismos para el autor y para el actor. No es casualidad, entonces, que Alonso de Santos haya decidido que sea el actor, actuando como él mismo y no como Saturnino, el que pronuncie un poético elogio al teatro:

¡El escenario! Este lugar mágico donde en unos metros de espacio cabe el mundo entero. Y no sólo el mundo que vemos o sentimos, sino muchos más: caben los

³⁵¹ La función del intermedio representa, por un lado, un descanso para el público antes de asistir al epílogo del drama; por otro, permite al actor contar algunas anécdotas, aparentemente privadas y personales, que le han ocurrido en su gira profesional; y, por último, es interesante notar cómo el hecho de que el actor baje al patio de butacas –«aprovechando la confusión de realidades creada por el autor» (164)– para relacionarse directamente con su público, rompe la ilusión escénica e intensifica la complicidad que con este se ha ido construyendo a lo largo del drama. Uno de los episodios más curiosos rememorados por Rafael Álvarez (en la versión impresa) se refiere a la rifa de un jamón que se hizo entre el público durante una representación del *Tenorio* en Galicia: «Así que ya que estamos aquí, ustedes en su papel de público, y yo en el de actor que hace de Saturnino Morales, me gustaría contarles algunos sucesos que me han ocurrido a mí, haciendo también esta obra de Don Juan Tenorio por esos escenarios del mundo. [...] Me acuerdo una vez, cuando empezaba en esto del teatro en una compañía de aficionados... que fuimos a un lugar de Galicia. [...] pues allí tenían la costumbre de pagar a los cómicos con lo que sacaban de rifar un jamón entre el público, en el intermedio» (164). Como informa Rosana Torres (1995: sin página), el hecho de rifar un jamón entre el público llamó mucho la atención de la crítica teatral, puesto que no sólo recordaba un acontecimiento divertido, sino también porque se hizo realmente en los días en que se representó la obra en el teatro María Guerrero de Madrid.

³⁵² Como ya he intentado mostrar en un estudio reciente, todo lo que ocurre en la vida de Saturnino –desde la transformación del cuarto del hospital en un escenario, hasta la alusión a su ascendencia familiar, sus amores, la pasión por el teatro y, por último, su muerte– se lleva a cabo en términos teatrales, con la voluntad de confundir al público. Cf. Faiano (2019a: 199-210).

dioses y los diablos, los cielos y los infiernos. Caben fantasmas, espectros y seres imaginarios. Cabe la verdad y la mentira, la justicia y la injusticia, nuestros sueños y nuestras esperanzas. Aquí cabe todo, señoras y señores, porque el escenario es el inmenso reino de nuestra imaginación (163-164).

A este mismo mecanismo se recurre incluso cuando Saturnino, inventando «un escenario y un público, en su representación postrera» (142), se convierte en un dramaturgo que invoca la imaginación como el motor del hecho teatral, pues dice:

Ya estamos todos: Don Juan, Doña Inés... ¡y el público! Estaba pensando yo, Sor Inés, que para hacernos mejor a la idea de que estamos a punto de comenzar una representación de teatro, podemos inventar que, lo mismo que en los teatros se hace que lo que pasa en el escenario parezca que pasa de verdad en la vida, aquí, al revés, nos imaginamos que, en vez de estar en la vida, estamos en un escenario (142).

En conclusión, podemos afirmar que *La sombra del Tenorio* se inserta en el ámbito de aquel teatro cómico-patético de perdedores humanos que Alonso de Santos ya había representado en otras obras, como *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Bajarse al moro* (1985). De hecho, estamos de acuerdo con Pérez Bustamante (1995b: 406), cuando opina que el desdoblamiento del actor que se interpreta a sí mismo y que, a su vez, ha actuado como Ciutti durante toda su vida representa la encarnación del hombre ligado a una realidad aplastante que, en su intento de convertirse en Don Juan, pretende desligarse de su condición de marginado³⁵³. No obstante, es evidente que en el texto no hay ninguna referencia plenamente trágica, sino una serie de comparaciones con el héroe, lúdicas algunas veces y dramáticas otras, que Saturnino inserta a lo largo de la historia.

³⁵³ En este sentido, las acotaciones de Alonso de Santos con respecto al decorado, que es único a lo largo de toda la obra, son significativas para entender el entorno, la clase social y la atmósfera donde se mueve el protagonista.

3.3. *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), de Antonio Mercero



Ilustración 4. Cartel del estreno de *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), de Antonio Mercero.
<<https://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Don-Juan-mi-querido-fantasma.jpg>>

El recurso a la metateatralidad y a la superposición de realidad y ficción lo encontramos también en versiones decididamente cómicas del mito, cuya finalidad no es otra que la de hacer reír, como es el caso de la película *Don Juan, mi querido fantasma* (1990)³⁵⁴, de Antonio Mercero. De hecho, las reseñas de la época por un lado lamentan que el director se ha servido de un guion «tópico, apresurado, dramáticamente mal estructurado y redundante en la proposición de gags casi siempre verbales» (Freixas 1990: 74), en el que dominan los «chistazos, situaciones incómodas, ‘gags’ agotadas» (Gil de Muro 1991: 191); aunque por otro, aprecian el hecho de que la película ofrezca también una reflexión irónica «sobre la identidad, el ser y el no ser, la temática del doble, la relación del actor y el personaje, de la persona y el personaje» (Freixas 1990: 74), aunque subrayan la

³⁵⁴ La película se estrenó en España el 24 de agosto de 1990.

pérdida de «la hondura teológica –libertad, condenación, salvación– de Tirso y de Zorrilla» («Don Juan, mi querido fantasma» 1990: 57)³⁵⁵.

La obra se inserta en lo que Luis Miguel Fernández define como una «tendencia [...] de mostrar un discurso propio y diferente al literario o mítico», en la que «la intriga queda reducida a la existencia de los componentes más elementales: el seductor y el grupo de mujeres [...], desapareciendo ahora aquella invariante del mito que sí hay en las versiones dramáticas, la de la referencia a lo sobrenatural» (Fernández 2000: 194 y 201). De este modo, la versión degradada – o desmitificada– que nos ofrece la película de Mercero la acerca a las que, como hemos visto en unos capítulos anteriores, eran muy frecuentes en la tradición teatral paródica y de tono erótico del primer tercio del siglo XX. Si bien el director vasco actualiza la acción haciéndola contemporánea a la del espectador y no menciona el hipotexto en los títulos de créditos –que reduce a una mera lista de nombres del reparto pronunciada por los componentes de un grupo de flamenco mientras cantan y bailan– su influencia es evidente en los rasgos reconocibles del héroe, en la presencia de Inés como mujer amada y esposa de Don Juan y en la representación de algunas de las escenas más famosas de la obra de Zorrilla a cargo de una compañía de teatro³⁵⁶. De hecho, tal como anuncia la voz en *off* que presenta el argumento, la acción se desarrolla en

Sevilla. 31 de octubre de 1990. Dice la leyenda que todos los 1 de noviembre, día de todos los santos, el alma de Don Juan vuelve al mundo de los vivos para hacer una

³⁵⁵ El éxito de la película se debe sobre todo a los actores que participan en ella, muy conocidos en la época, entre los cuales destacan Juan Luis Galiardo como Don Juan Tenorio / don Juan Marquina; María Barranco como doña Inés en la representación; Loles León como Coreógrafa de castañuelas; Rossy de Palma como la misteriosa Viuda vestida de negro; Luis Escobar como don Juan Pedro Monreal (empresario y narcotraficante); José Sazatornil «Saza» como el Comisario Ulloa; Verónica Forqué como Inés, señora de Marquina; Vicente Díez como Ciutti y Rafael Álvarez «El Brujo» como Curro, el ayudante del comisario. Según los datos que disponemos (<<https://www.filmoteca.org/pelicula-don-juan-mi-querido-fantasma.htm>>), la película fue vista por 492.814 espectadores y la recaudación alcanzó 993.908,28 pts.

³⁵⁶ Las escenas del *Tenorio* que se interpretan son la del sofá del acto primero, la del acto segundo, con Don Juan y Ciutti ante la casa de doña Ana de Pantoja, y la del acto final, con las estatuas que bajan desde lo alto de sus mausoleos.

buena obra que le salve del Purgatorio. Hasta ahora ya han pasado 450 años y no lo ha conseguido (Mercero 1990)³⁵⁷.

Por una serie de circunstancias, esa misma noche el fantasma del mítico seductor coincide con una compañía de teatro que estrena en Sevilla una versión flamenca del drama de Zorrilla y cuyo empresario es el célebre actor Juan Marquina, tipo donjuanesco al que la policía persigue porque trae un cargamento de 50 kg. de cocaína para vender en España a don Juan Pedro Monreal, un personaje destacado de la sociedad sevillana. La confusión de papeles entre el héroe mítico y el actor que lo interpreta desencadena una serie de equívocos y situaciones burlescas que finalizan en un duelo entre los dos hombres, tras el cual el fantasma de Don Juan Tenorio vuelve a la vida, reuniéndose definitivamente con su esposa, mientras Juan Marquina, el actor, lo sustituye en la tumba.

Lo que queremos destacar de la película es el mecanismo metateatral que, no solo crea diferentes niveles narrativos en el planteamiento de la obra, sino que es funcional para describir el enfrentamiento entre el falso donjuanismo y el auténtico Don Juan. El primero es representado por Juan Marquina, hombre egoísta y arrogante, famoso tanto por los malos tratos hacia las mujeres y sus colegas, como por su conducta de delincuente. Asimismo, Mercero concibe al actor como un farsante en el juego de la seducción, condenándolo a padecer una serie de aventuras degradantes³⁵⁸. Del segundo, en cambio, se exaltan los rasgos del verdadero seductor, amado por las mujeres –que, finalmente, lo ayudan a

³⁵⁷ A falta de una edición del guion, la transcripción de los diálogos es mía.

³⁵⁸ El director alude a la impotencia y a la supuesta homosexualidad de Marquina en diferentes ocasiones. Con respecto a esta última, recordamos dos momentos significativos: el primero, al producirse el intercambio de mercancía entre el actor y Don Juan Pedro en la gala benéfica para recaudar fondos para el hospital psiquiátrico llamado, significativamente, Gregorio Marañón y, el segundo, al ser ingresado Marquina en ese mismo hospital. Las aventuras degradantes padecidas por el actor continúan al quedar muchas veces desnudo y encerrado en diferentes cubos de basura o ser abofeteado por los demás. Coincidimos con Fernández (2000: 205) cuando afirma que la acumulación de las escenas amorosas, que se suceden tanto en el teatro como en el hotel donde están alojados los actores, ocurren de manera frenética, pasando de una mujer a otra y de una habitación a la contigua sin lógica, responde a la comicidad reiterada de la película, a su condición de comedia de enredo.

deshacerse del impostor– y respetado tanto por los miembros de la compañía como por el Comisario Ulloa. No obstante, por ser una versión paródica que cae a menudo en la vulgaridad, la fórmula a la que se recurre para comprobar la autenticidad del Tenorio es tocarle los genitales, lo que provoca el latiguillo de «¡Tú no eres Don Juan!», pronunciado por cada una de las mujeres que se acercan al seductor. La cuestión identitaria se resuelve en el final de la película, cuando el plano de la realidad y el de la ficción se superponen: mientras la compañía está estrenando la escena final del drama de Zorrilla, Marquina y Don Juan emprenden un duelo que da lugar a la humanización del personaje mítico y que condena al falso seductor a vivir eternamente en el Purgatorio³⁵⁹.

Un último aspecto que merece comentarse es que se vuelve a utilizarse la figura del criado como doble de Don Juan, cuyos rasgos remiten a la función tradicional del gracioso y del confidente de su amo. Este cargo lo personifican tanto el personaje de Ciutti, como el de Curro. En el primer caso, la función que desempeña el personaje dramático ficticio y el del actor que lo interpreta en el plano narrativo, si no real, por lo menos verosímil, de la película es la misma³⁶⁰. Por su parte, el personaje de Curro, interpretado por Rafael Álvarez, *el Brujo*, desempeña el papel del gracioso y torpe ayudante del Comisario Ulloa, dando lugar a las escenas cómicas más logradas de la película. No es por casualidad, por tanto, que mientras Ciutti se ausenta momentáneamente del estreno, sea Curro quien actúa de criado en la representación dramática.

³⁵⁹ Como remate de este intercambio de personalidades, cuando Marquina, ya convertido en fantasma, desciende a la tumba, la voz del alma de doña Inés vuelve a repetir el latiguillo de «¡Tú no eres Don Juan!», manifestando su decepción al recibir al falso seductor.

³⁶⁰ Resulta curioso que el actor que interpreta al personaje del criado de Don Juan se llama Ciutti. Es él quien se da cuenta de la autenticidad de Don Juan y quien ayuda a Marquina a huir del hospital psiquiátrico donde está ingresado.

3.4. *Io, Don Giovanni* (2009), de Carlos Saura

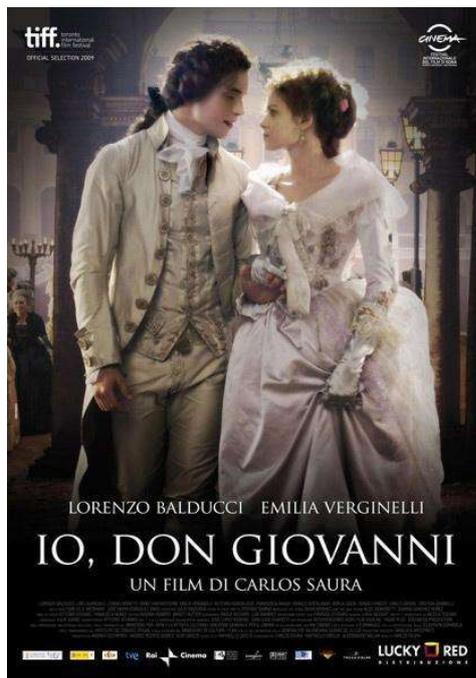


Ilustración 5. Cartel del estreno de *Io, Don Giovanni* (2009), de Carlos Saura.
<https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=716160>

Muchos más complejos son los presupuestos sobre los que se basa la película de Carlos Saura, estrenada el 13 de septiembre de 2009 con ocasión del Festival Internacional de Cine de Toronto (TIFF)³⁶¹. También esta versión cinematográfica del mito de Don Juan desarrolla un discurso propio que rompe con la idea de la existencia de un modelo fijo del que partir, puesto que propone una interpretación intersemiótica, metateatral e hiperdiscursiva en la que se puede reconocer una

³⁶¹ Tras el estreno, la película fue acogida entre grandes ovaciones por parte del público asistente en la sala. La recepción en la prensa internacional, en cambio, fue más fría, ya que en general se juzgó como muy académica y poco atractiva. Solo en España, donde se estrenó el 25 de junio de 2010, este trabajo de Saura –al menos en apariencia– gozó de una crítica más indulgente. A este propósito, véanse las muchas reseñas de aquel período en la prensa nacional e internacional. Entre las primeras, cf. «Carlos Saura revela los entresijos de la ópera *Don Giovanni* de Mozart» (2010); «Crítica de cine» (2010); «El público ovaciona *Io, Don Giovanni*» (2009); «Saura echa un vistazo a su *Io, Don Giovanni*» (2009), todas publicadas sin firma. Entre las segundas, véase Honeycutt (2009); Porro (2009); Giancristoforo (2009); D'Agostini (2009); Vittorini (2009); y Byrnes (2010).

fusión entre las experiencias iniciales de Saura, basadas en la indagación histórica del relato cinematográfico, y de aquellas que, en una etapa posterior, desarrollan el discurso en su esencia estética³⁶². De hecho, el título remite de inmediato a la ópera anteriormente estudiada de Mozart y Da Ponte, aunque la película se centra en su proceso creativo y, de manera especular, habla tanto de la vida de sus autores, como de la de Giacomo Casanova –por su influencia en el mismo Da Ponte y, por ende, en la creación del protagonista–, además de proponer la interpretación propia del director sobre el mito de Don Juan. Al igual que Alonso de Santos, quien había recurrido a la «myse en abyme» para homenajear al mundo teatral y también la obra cumbre de Zorrilla, Saura, por una parte, brinda homenaje al *Don Giovanni*, que en su opinión representa una de las reescrituras del mito más intensa, fascinante y divertida³⁶³ y, por otra, quiere exaltar tanto el espíritu creativo de sus autores, como el mundo de la ópera, un lugar donde, como en el cine, se entremezclan literatura, interpretación, escenografía, música, luz y fotografía³⁶⁴. Por lo tanto, asumiendo lo apuntado por Vittorio Storaro (citado en Vittorini 2009: sin página), la heterogeneidad del discurso cinematográfico en el que cooperan artes diferentes, así como el planteamiento hiperdiscursivo que caracteriza la película amplifican la difuminación entre ficción representada y

³⁶² Para un acercamiento a la trayectoria cinematográfica de Saura, cf. Sánchez Vidal (1988a; 1994), Millán Barroso (2009) y Lefere (2011b).

³⁶³ En este sentido, es significativa la secuencia en la cual Lorenzo y Casanova asisten a una representación paródica del *Don Giovanni* –que la crítica señala como la ya citada ópera de Bertati con libreto de Gazzaniga, representada en Venecia en febrero de 1787 (Macchia 1991: 137; Becerra 2014a: 183)–, puesto que el libertino veneciano, indignado por la escasa calidad de la misma, exclama: «¡Qué degradación! Indigno de un personaje de la grandeza de Don Giovanni [...]. Don Giovanni representa la única virtud auténtica, la libertad de saborear nuestra naturaleza libre de la esclavitud de la moral y de los sentimientos. Para Don Giovanni gozar un instante de la vida terrenal vale más que la eternidad» (Saura 2010). A falta de una edición del guion, la transcripción de los diálogos es mía.

³⁶⁴ Tal como afirma Saura (2009: sin página) en las notas del director publicadas en el dossier de prensa que acompañaba el estreno de la película en Toronto, *Io, Don Giovanni* es el producto de una coproducción entre Italia, España y Austria empezada en 2003 y llevada a cabo, no sin ciertas dificultades, en 2009. La película cuenta, además, con la colaboración del maestro de la fotografía, Vittorio Storaro, colaborador habitual de Saura, y del director musical, Nicola Tescari.

realidad fabulada para que el espectador pueda entrar y salir de la vida personal y creativa de los personajes.

En concreto, la película se divide en dos partes de estilo y duración muy diferentes. La primera, de unos veinte minutos, cuenta, mezclando ficción y datos históricos, la juventud de Lorenzo Da Ponte en Venecia desde su conversión al catolicismo en 1763 (había nacido en una familia judía) hasta su destierro en 1779, insistiendo en la influencia que tuvo Giacomo Casanova en la formación personal, cultural y profesional del joven. La segunda parte, de algo más de una hora y media, narra, en cambio, el exilio vienés de Da Ponte desde 1781 hasta el estreno de la ópera *Don Giovanni, il dissoluto impunito* en 1787, haciendo hincapié en el atormentado proceso de escritura y de composición de la ópera. Y termina con la boda de Lorenzo y Annetta, hecho que constituye la ruptura de la amistad entre Da Ponte y Casanova.

Lo que destaca de la obra es que Saura imagina la formación personal y cultural del joven Da Ponte, proyectándola en lo que constituye la psicología del héroe en la ópera, basándose más que en las –pocas y dudosas– noticias sobre su vida³⁶⁵, en las características propias de algunos de los Don Juanes literarios más

³⁶⁵ En sus *Memorias* (1823), Da Ponte informa acerca de los acontecimientos de su vida eligiendo cuáles exaltar y cuáles dejar en la sombra. Por lo tanto, todo lo que en la película se dice sobre él que no esté presente en su propia narración debe considerarse ficción. El procedimiento adoptado por Saura consiste en entremezclar hechos verídicos y documentados con otros totalmente inventados para lograr difuminar la diferencia entre la persona y el personaje, con el fin de que el espectador tenga la impresión de que el libreto de la ópera esté inspirado en los acontecimientos reales de la vida de Da Ponte, alterándolos según le convenga. En este sentido, poco importa si Da Ponte en sus *Memorias* no menciona nunca a Casanova, ni su influencia en la redacción del libreto. Tampoco resulta significativo si las mujeres con quienes Lorenzo se embarca en aventuras amorosas tienen un homólogo correspondiente en la realidad o no. Sobre estos aspectos, véase Faiano (2019b: 145-146). Por su parte, Becerra informa acerca de algunos acontecimientos históricos que Saura altera, como, por ejemplo, el lugar del estreno de *Don Giovanni*, que no ocurrió en el Teatro de Corte de Viena sino en el Teatro Estatal de Praga, el 29 de octubre de 1787; o que fue Mozart y no el Emperador quien, tras la fría acogida del público de la corte de Viena, pronunció la famosa frase «Démosle tiempo a mastcarlo» (Becerra 2014a: 184). Las *Memorias* del autor del libreto se pueden leer en traducción española en Da Ponte (2006).

conocidos. En efecto, el carácter rebelde de Lorenzo remite sin duda a la actitud burladora que el héroe tirsiano emplea tanto para oponerse a los valores socialmente establecidos como para seducir a las mujeres. Al mismo tiempo, el Da Ponte personaje de la película se adueña también del Don Juan de Molière, considerando que los dos personajes comparten el mismo deseo de denunciar el carácter hipócrita, corrupto y violento de la parte más poderosa de la sociedad, es decir, del «hombre de bien [cuya] hipocresía es un vicio privilegiado que con la propia mano tapa la boca de las gentes y goza a sus anchas de una impunidad soberana» (Molière, 1980: 153). Este joven seductor, además, tiene algo del posterior Tenorio de Zorrilla en lo que se refiere al sentimiento amoroso que Lorenzo siente hacia Annetta, dudando si aceptar la propuesta del matrimonio que el padre de la joven le ofrece y que terminaría con su vida disoluta, o renunciar a ella, permaneciendo fiel a sus principios libertinos. Por último, el protagonista de la película parece también asumir los rasgos del Don Giovanni surgido en los «canovacci» de la *Comedia del arte*, amplificado por la presencia de Casanova, sin caer, no obstante, en la degradación burlesca.

Al igual que las obras dramáticas anteriormente analizadas, las distintas fórmulas metadiscursivas desarrolladas principalmente en la segunda parte de la película se decantan hacia una «autorreflexividad» (Sánchez Vidal 1988a: 131; y Colmeiro 2001: 278), basada en el juego sugerente de los pasajes entre la «ficción representada» y la «realidad ficcional» (Lefere 2011a: 225). El director aragonés acude al mecanismo que él mismo denomina «del teatro dentro del cine» (citado en Lefere 2011a: 289) no solo para narrar su propia visión de la génesis del *Don Giovanni*, sino para borrar la diferencia entre persona y personaje utilizando para ello los mismos actores bien en la versión cinematográfica, bien en la teatral (Becerrra 2013: 205). Asumiendo lo apuntado por Anxo Abuín (2005: 139-140), la película constituye un ejemplo de «confluencia metaficcional», por lo cual Saura interpone escenas teatrales en el discurso cinematográfico creando diferentes niveles narrativos en el planteamiento de su obra. El primero de estos niveles es el del espacio propiamente cinematográfico, donde se desarrolla la historia verosímil de la vida de Da Ponte, y el segundo es el del espacio teatral o de la ficción, donde se proyectan, además, las reflexiones del libretista. Sin

embargo, ambos niveles se influyen mutuamente en un juego de espejos que hace el mecanismo de ficcionalización aún más complejo. En efecto, según observa Pérez Bowie:

La especularidad no se limita a la introducción de un fragmento más o menos amplio de una representación teatral en un momento puntual de la ficción marco, sino que se integra en el desarrollo argumental constituyendo uno de sus núcleos temáticos principales. Por lo general, se produce en filmes que tratan sobre el proceso de gestación de una puesta en escena cuyas vicisitudes determinan el desarrollo de la historia narrada. Nos hallamos igualmente ante un caso de especularidad (teatro dentro del teatro), pero de un grado de complejidad mayor, ya que la pieza enmarcada constituye un referente continuo de la historia narrada en el filme marco (Pérez Bowie 2010: 52).

Por último, queremos señalar que, al igual que en las obras de López Mozo, Alonso de Santos y Mercero, también en la película de Saura la técnica de la «mise en abyme» ejerce una función catártica: en *D.J.*, Marín acepta su homosexualidad; en *La sombra del Tenorio*, Saturnino asume al final su identidad, renunciando a parecerse a Don Juan; en *Don Juan, mi querido fantasma*, el público consigue mofarse de uno de los mitos más famosos de España. Por su parte, en *Io, Don Giovanni*, Lorenzo se niega a cambiar el final de la ópera –como le pedía Casanova– y, decidiendo matar al protagonista, logra liberarse de un pasado que ya no le pertenece:

Casanova: ¿Por qué por una vez no renunciar a este insulso viaje al infierno y viajar al paraíso? [...] una meta salvaría su alma [...].

Lorenzo: No. Don Giovanni asume su responsabilidad. De otro modo sería un hipócrita. Vos mismo lo predicabais: «un instante de vida terrenal vale más que la eternidad».

Casanova: ¿Yo he dicho esto? Bueno, y ¿qué importa? ¿Por qué entregarle al fuego eterno? ¿Tal vez porque me reconocéis en él y queréis condenarme?

Lorenzo: No, Giacomo, soy yo quien me reconozco en Don Giovanni.

Casanova: De ser así, su caída sería también la vuestra.

Lorenzo: Solo de una parte de mi vida. Esa parte de la que quiero liberarme (Saura 2010).

4. LAS REESCRITURAS DE CARÁCTER INTROSPECTIVO: TEATRO, CUENTO Y NOVELA

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, las obras de E.T.A. Hoffmann, Lord Byron, del Baudelaire de *La fin de Don Juan* (1853), de Miguel de Unamuno y también algunas de las interpretaciones más recientes de Don Juan, como las de Sender, López Mozo y Saura, entre otras, tienden a dotar al héroe de un carácter especialmente reflexivo ajeno a la tradición.

En alguna ocasión esta tendencia facilita un –digamos– empobrecimiento de la acción en favor de una serie de razonamientos por parte no solo del protagonista, sino también de otros personajes. Es el caso, como comentaremos a continuación, del drama *Don Juan último* (1992), de Vicente Molina Foix, el cuento de Paloma Díaz-Mas titulado «La visita del Comendador» (2008), y la novela *Cartas de un jubilado* (2010), de Tomás Segovia.

4.1. *Don Juan último* (1992), de Vicente Molina Foix

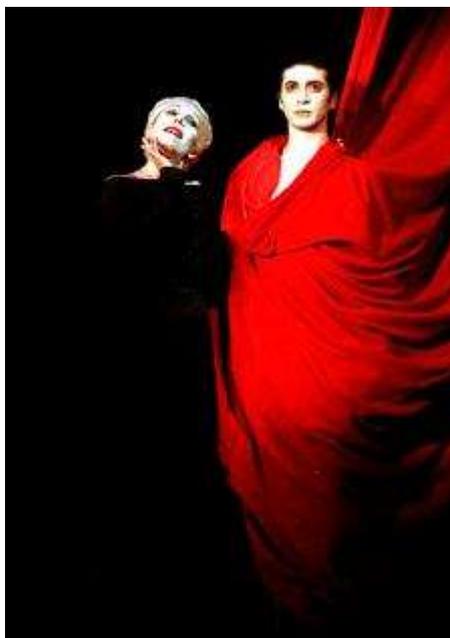


Ilustración 6. Escena del estreno de *Don Juan último* (1992), de Vicente Molina Foix y Robert Wilson.
<<http://teatroteca.teatro.es/opac/#recordCard>>

Esta singular y novedosa obra dramática, resultado de la colaboración de Molina Foix con Robert Wilson, se estrenó en el Teatro María Guerrero de Madrid el 27 de septiembre de 1992, con ocasión del Festival de Otoño, y se publicó en 1994. El escritor alicantino y el director y coreógrafo tejano dieron lugar a una interpretación del mito que intenta prescindir de la tradición propia, puesto que, tal como afirma Molina Foix, el personaje del libertino iba «cargado de signos y cicatrices históricas, casi ahogado por el peso de proyecciones ajenas, la voluntad de depredación conceptual y los usos hermenéuticos» (Molina Foix 1994: 9)³⁶⁶. A pesar de que la noticia de la dirección escénica a cargo de Wilson creó cierta expectación (Vizcaíno 1991: sin página), parece que el espectáculo no tuvo el éxito que cabía esperar (Ladra 1992: 54-55; Ragué-Arias 1996: 24; y Yáñez 2003: 180)³⁶⁷. No obstante, en la obra se aprecia la intención del autor de recrear el mito de Don Juan dando voz a las zonas de «silencio» de una larga y fecunda tradición. En efecto, como afirma el propio Molina Foix en la introducción que precede su obra editada, bajo el título de «Silencios de Don Juan» (9), tres son los temas en los que le interesa ahondar: la madre del protagonista, ausente en casi todos los tratamientos del mito³⁶⁸, que da entrada a «la memoria –vindicativa, voluptuosa, culpable– de las mujeres» (10)³⁶⁹,

³⁶⁶ A esta edición (Molina Foix 1994) remiten las citas del texto, de las cuales se indicará solo el número de página correspondiente.

³⁶⁷ Las críticas, negativas en su mayoría, llamaban la atención sobre lo estático y lo repetitivo de las escenas y sobre el carácter más poético que dramático de la obra, como elementos que cansaban al público, al mismo tiempo que subrayaban la aportación vanguardista, surreal y multidisciplinaria de Wilson.

³⁶⁸ Tanto Massin (1979), como Feal (1984) y Gély-Ghedira (1999: 615-620) han recordado la ausencia de este personaje en casi toda la producción literaria dedicada al mito de Don Juan. No obstante, algunos esbozos de la madre del seductor mítico se hallan en las versiones ya citadas de Byron, Mérimée y Lenormand, aunque la función de este personaje es bien distinta en cada uno de sus textos. Su presencia, como hemos visto anteriormente, es también aludida por Blanca de los Ríos y Pérez de Ayala en sus respectivas novelas.

³⁶⁹ Como ha señalado María Paz Yáñez (2003: 184), las mujeres que rodean a Don Juan, a veces hablan a coro y, otras, como en el caso del prólogo y de la escena final, se funden en una sola, la madre, por medio de un proceso de identificación.

responsables, incluso, de la creación de Don Juan como seductor mítico³⁷⁰; el héroe, que reflexiona acerca de la repetición inagotable que lo caracteriza y la angustia que siente por su falta de originalidad; y, por último, la dimensión transcendental –tercer elemento constante según Rousset– que es reducida a lo mínimo y modificada en su esencia. De hecho, ya no existe la estatua de piedra que desde el más allá vuelva para vengarse³⁷¹. En su lugar, solo queda el recuerdo de un padre ausente³⁷², «fantasma obligatorio, estatua primordial de una galería de simulacros [...] que ha de resonar en cada hora de la vida de Don Juan» (10).

Desde el punto de vista estructural, la obra, carente de un verdadero desarrollo dramático, consta de un prólogo y cinco actos que llevan un título explicativo, referido al tema en que se fundamenta: «El Despertar»; «El Duelo»; «La Repetición»; «El Descubrimiento»; «El Origen» y «El Convidado»³⁷³. La ordenación temporal del drama, como ha señalado Becerra (2014b: 183), es acrónica, puesto que no sigue la cronología, sino la lógica poética y temática elegida por el autor. Sin embargo, la pieza se estructura circularmente, puesto que se abre y se cierra con la intervención de la madre defensora y víctima a la vez de

³⁷⁰ En esta misma temática se fundamenta el curioso cuento de Magdalena Lasala, titulado «Don Juan de los miércoles a las cuatro» (2008), en donde se descubre que la responsable de la notoriedad del mítico seductor es la esposa de un donjuán llamado don Ulpiano Bernaiz. El texto forma parte de una miscelánea, titulada sencillamente *Don Juan*, editada por Fernando Marías en 2008, sobre la que volveremos en el apartado siguiente.

³⁷¹ Entrevistado por Espinosa (1992: 68), a este propósito el escritor afirmaba: «no hay condena, [Don Juan] es una víctima de su propia inteligencia, de su propia autoconciencia como mito insuficiente, ya caduco, y un poco fuera de tiempo y lugar».

³⁷² La cuestión identitaria del protagonista, la creación de Don Juan como mito necesitado por las mujeres y el molde recurrente de la relación conflictiva entre el padre y el hijo son los temas que Molina Foix abarca también en su novela *El cuello en el canal* (1995). Este texto, que representa otra versión del mito de Don Juan, es la tercera y última novela que cierra su libro *La misa de Baroja* que, según el autor, debería ser leído como una sucesión de tres novelas independientes, la primera titulada *La misa de Baroja* y la segunda, *Seis hermanos*. Cf. Escudero (2019: 37-48).

³⁷³ En el estreno y en las réplicas posteriores estos títulos fueron proyectados en los paneles que constituían parte del decorado.

su hijo predilecto, figura que, por otra parte, está siempre presente en la obra³⁷⁴. De hecho, este personaje guarda con celo los recuerdos infantiles de Juan y es también la responsable de su educación y del descubrimiento de los placeres sensuales por parte del héroe:

Hasta los cinco años no tuvo paladar para los dulces. [...] probó un día mis natillas y pidió repetir. [...] Probó y repitió. Ese dulce de las natillas fue decisivo. Me miró sorprendido al dejar la cuchara, después de rebañar el segundo platillo. El o yo éramos distintos. Yo era la responsable de unos sabores tan apetitosos. El descubriría otro posible término de placer. (14).

Pero, al mismo tiempo, en ella confluyen todas las mujeres seducidas –víctimas o aliadas del héroe–, responsables, como hemos dicho anteriormente, de la creación del mito y de su pervivencia en el tiempo³⁷⁵. En este sentido, el autor inserta en el último acto la narración que la madre hace a doña Diana del encuentro con el padre de su hijo, seductor aún sin nombre, que remite inequívocamente al hipotexto tirsiano, a excepción del desvanecimiento de la mujer que, a nuestro entender, alude al *Tenorio*:

El balcón. Mi cobardía fue salir y no cerrarlo, que era la obligación. Un salto [...] No era el que yo esperaba, ni como lo había imaginado, y tampoco empezó bien sus zalamerías: [...] más áspero de lo que su canción anunciaba, más oscuro, y apenas encantador [...] De él mi mala memoria juega a no dejarme recuerdos de detalle. Aunque su rostro fue lo de menos: quedaban pocas velas encendidas a esa hora, y yo apagué la de la mesilla de noche. Muy poco sé del rostro, y tampoco guardo las impresiones de su piel [...] Sí recuerdo que no necesitó acercarse para tenerme del

³⁷⁴ También cuando no está físicamente presente en la escena, como ocurre en el tercer acto, la madre se muestra y es invocada a través de los sueños o la imaginación de Don Juan. Este acto, llamado «El Descubrimiento», fue escrito con la intención de hacer un guiño a las celebraciones de los 500 años del descubrimiento de América (Vizcaino 1991: sin página). Además, en este «intermedio o scherzo metafórico» (10), el dramaturgo vuelve a subrayar el carácter violento, repetitivo y «apremiado por un afán coleccionista» (10) del héroe, imaginando a Don Juan y a su criado Patraño como antiguos conquistadores. Cf. también Mankowska (2017: 109-124).

³⁷⁵ Los otros personajes femeninos que aparecen en la obra, cuyos nombres tienen un sentido alegórico, son: doña Diana, a nuestro entender, un posible doble femenino de Don Juan; la señorita Tenaz; la criada Natural; doña Pentimenta y la mujer Apocalíptica.

todo convencida, repitiendo palabras nuevas para mí, que aún decía cuando yo, sin fuerzas para oír más, me desvanecí en sus brazos. Me despertó la sangre de mi padre en una espada ya sin mano culpable [...] Me despertó la linterna de los criados, el llanto de mis hermanas, el grito de mi dueña [...] Y el último salto de la huida (55-56).

Según el autor, Don Juan es consciente de representar una de entre las innumerables copias de un mito necesitado por la colectividad femenina y que está destinado a repetirse igual a sí mismo eternamente³⁷⁶:

Pero yo no consigo nunca ser precursor. ¿Seré póstumo? Toda nueva mujer me recibe con la seguridad de mis palabras; las espera, y se las imagina, como si las hubiese oído ya, las vocaliza antes de que yo abra la boca, y va reconociéndolas, como quien pone al despertar las caras a las siluetas de un sueño (*Pausa*) ¿Las tiene merecidas de antemano? Soy una obligación. Eso me desanima. O peor: una fantasía oficial. Un hombre que saca a relucir el misterio que todas ocultan sin decirlo, sin saber cada día dónde se esconde (51).

La angustia del protagonista, que se origina al asumir su naturaleza, se extiende también a los tres Dobles donjuanes, «imitadores, réplicas de seducción y jóvenes aspirantes» del mítico seductor (47), que aparecen en el segundo y en el cuarto acto del drama. Como ha notado Carmen Becerra (2014b: 184) el desasosiego que siente el protagonista lo acerca a la interpretación que Albert Camus hace del mito, comparado a un moderno Sísifo que no se rebela en contra de lo absurdo de la vida:

La peripecia no me ha cansado, pero ahora siento una fatiga anterior, inculcada, heredada de un principio de las desilusiones. Y las palabras que digo junto al pecho de una nueva mujer salen de la boca de otras a las que yo no tuve ocasión de decírselas. [...] tal vez soy un genio de la práctica, como he oído que dicen, pero ya no me siento original. [...] Vi un paraíso imposible, donde sonaba maravillosamente mi nombre, pero tampoco esas maravillas las puedo dar por mías. Como tampoco me parecen míos mis ojos, ni estoy seguro de que la línea de mi nariz me corresponda

³⁷⁶ La presencia de los tres Dobles «aspirantes donjuanes» (11) sirve para subrayar el carácter repetitivo del mito.

[...] Y a mí me empieza a gustar ser nadie [...] He sido tantos... tantos hombres como mujeres he tenido en mis brazos (47-48).

Finalmente, Molina Foix cree que las preguntas que Don Juan se hace acerca de su existencia no pueden ser respondidas, por lo cual el seductor opta por el silencio, cediendo a ellas, las mujeres, la palabra para que puedan recordarlo o reinventarlo. Dice la madre concluyendo la obra:

[Don Juan] no es la víctima de ninguna venganza; es un invitado. [...] El silencio es un problema suyo. El balcón. ¿Está abierto? No lo cierres, Diana, a pesar de todo lo que oigas. El Salto. Habla. Empieza ya. El silencio es un enemigo mío. ¿Le escuchamos, tú y yo? Yo te escucho, Juan (59).

También nos parece que tiene razón Becerra cuando advierte que «la ausencia de dimensión moral y religiosa, utilizada siempre para enfrentar al héroe con la muerte, sitúa en grave riesgo la naturaleza mítica de este Don Juan» (Becerra 2014b: 179). Además, si centrarse en el personaje de la madre otorga a la obra una significación nueva y original, al mismo tiempo quita protagonismo al héroe, por lo cual tiende a hacer vacilar el equilibrio que, en opinión de Rousset, debe mantenerse entre las constantes del mito. No obstante, creemos que en la obra se percibe la presencia fascinante del Don Juan mítico, aunque a este Don Juan, como a los demás personajes que actúan en él, Molina Foix los dota de una insólita actitud introspectiva, que contrasta con la tradición que lo había convertido en un personaje siempre en acción.

4.2. «La visita del Comendador» (2008), de Paloma Díaz-Mas

Los presupuestos sobre los que se basa «La visita del Comendador» (2008) son, sin duda, mucho más sencillos que los de la obra anteriormente analizada. No obstante, merece la pena detenerse en este curioso cuento, puesto que, por primera vez en la larga tradición del mito, se cede la palabra a la estatua del Comendador, silenciando, en cambio, a Don Juan. El relato se publicó en una antología de narraciones breves titulada *Don Juan*, a la que ya nos hemos referido en la nota

367 (Marías 2008), que incluye otros cuentos interesantes, como «Don Juan entre los inmortales», de Carme Riera, al que aludiremos en el siguiente capítulo.

En «La visita del Comendador», la autora se vale de esta figura no para que cumpla su función de castigador divino, sino para reforzar la idea de que la esencia de Don Juan reside en la capacidad de seducción del mito, y –tal y como nos comenta en la entrevista que presentamos en el Apéndice– «presentándolo como ejemplo positivo de vitalidad, de refinamiento y de capacidad de disfrutar de los goces de la vida». Su originalidad consiste en mostrar las reflexiones que don Gonzalo hace sobre el mítico seductor, durante la cena a la cual es invitado, y que contribuyen a su cambio de actitud y de juicio hacia él. Por lo cual, la acción se reduce al encuentro entre los dos atávicos antagonistas, que se produce en casa de Don Juan durante una noche de verano cuando el Comendador, «arrebatado por el odio, [...] cólera y rencores» (Díaz-Mas 2008: 9)³⁷⁷, vuelve desde al más allá para vengarse de las afrentas subidas. En su opinión, el canalla no merece la muerte, sino «la condenación eterna, un interminable instante (momentáneo, pero infinito) de sufrimiento insoportable por cada mujer engañada, por cada hombre infamado en su honor» (13). Pero, contrariamente a las intenciones profesadas, en el final, el propio don Gonzalo acaba seducido por su anfitrión, a quien promete volver algún día, «no para matar, sino para sentirse vivo» (24).

Otro aspecto interesante de esta narración breve reside en las referencias intertextuales que se esparcen a lo largo del texto y que remiten a la tradición literaria del mito, en la cual son fácilmente reconocibles las obras de Tirso, Zorrilla y Mozart, pero también a la teoría de Marañón. Con respecto a la primera, en el cuento de Díaz-Mas se lee que «Don Juan conocía muy bien Lisboa por haber vivido en la ciudad casi un año» (16). En nuestra opinión, esta cita alude al romance dedicado a dicha ciudad que don Gonzalo recita en la jornada I del *Burlador*. La presencia del texto de Tirso es evidente también cuando la autora menciona la «comida de ceniza, sierpes y alacranes, en la que el burlador bebería, en vez de vino, el fuego del infierno» (10), puesto que el mismo convite lo sirve el

³⁷⁷ Las citas del texto remiten a esta edición (Díaz-Mas 2008), por lo cual en adelante llevarán solo el número de página correspondiente.

Comendador en la iglesia de Sevilla a finales de la jornada III del drama fundacional, antes de llevarse a Don Juan al infierno. Por último, la autora identifica al mítico seductor como hijo de don Diego Tenorio y amigo del marqués de la Mota; este último, además, indicado como uno de los «jóvenes caballeros de las mejores familias de la ciudad [...] ricos, cultivados y elegantes, compañeros de travesuras, de enredos y de lances amorosos» (19). Por su parte, las referencias al drama de Zorrilla se limitan al nombre del «criado tembloroso y profundamente pálido» (11) de Don Juan, así como al nombramiento de Luis Mejía, quien, junto con el marqués de la Mota, acompaña a Don Juan en sus aventuras.

Según nos confirma la autora, todos estos nexos intertextuales sirven para dotar al texto de un tono irónico que contribuye a darle la vuelta al mito, actualizándolo y desmitificándolo. Además, desencadenan las reflexiones de don Gonzalo acerca de la esencia de Don Juan, que reside, tal como hemos señalado algunas líneas arriba, en su extraordinaria capacidad de fascinar a los demás. En efecto, a lo largo de sus elucubraciones,

El comendador se dio cuenta de que don Juan era el hombre más hermoso que había visto nunca. Ciertamente, sus rasgos no eran del todo regulares: la nariz un poco grande, la boca de labios demasiado finos; pero de él emanaba un encanto singular. Los ojos, negros y de larguísimas pestañas, tenían una mirada honda, entre melancólica y burlona; los cabellos oscuros y el mostacho bien recortado resaltaban mejor la blancura de la piel [...] y, sobre todo, las manos, finas pero nervudas y viriles, eran tan expresivas que parecían hablar. Y luego aquella voz, profunda, seseante, armoniosa, un poco baja, que invitaba a acercarse para oír mejo (19).

Así, pues, don Gonzalo, contemplando la hermosura del mítico caballero y disfrutando del rico convite y de la compañía placentera de su anfitrión –según informa el Comendador, Don Juan es un buen cantante, músico y orador, que sabe también de vinos y comida–³⁷⁸, entiende que la razón por la cual todos quedan

³⁷⁸ Durante la cena, Don Juan recita algunos poemas, como el Soneto XXIII *En tanto que de rosa y azucena*, de Garcilaso de la Vega, y el *romance del Prisionero* anónimo y procedente de la tradición popular, acompañados por la música de la guitarra, vino bueno y comida excelente.

fascinados por él reside en la pasión vital que lo caracteriza. Desde la perspectiva del Comendador, que es la de la autora, Don Juan resulta atractivo no solo para la multitud de mujeres –en el texto se menciona también la famosa aria con la lista del *Don Giovanni*–, sino incluso para los hombres, por lo cual se alude a una posible conducta homosexual de Don Juan, del mismo don Gonzalo, y de los demás compañeros de correría. Interpretación que procede, como hemos visto anteriormente, de la de Gregorio Marañón a principios del siglo XX, pero que se utiliza para mofarse de una teoría que podía considerarse legítima en otras épocas y que hoy día se convierte, en cambio, en un elemento de actualización desmitificadora.

4.3. *Cartas de un jubilado* (2010), de Tomás Segovia

De género totalmente distinto con respecto a las obras de Vicente Molina Foix y Paloma Díaz-Mas, con las que, no obstante, tiene en común el mismo rasgo introspectivo, es *Cartas de un jubilado* (2010)³⁷⁹, la primera novela que Tomás Segovia publica a sus 83 años y que, no por casualidad, dedica al mito de Don Juan. En efecto, aunque es reconocido principalmente por su labor poética y ensayística, y como traductor, aunque también cultivó con fortuna la narrativa breve, Segovia recurre al género novelesco y al mito de la seducción por excelencia para proponer, de una forma nueva, su particular concepción del amor.

Como se desprende del título, se trata de una novela epistolar en la cual a finales del siglo XX el sevillano Juan Santaella, quien ha sido ex traductor profesional, escribe cincuenta y siete cartas a Elvira, una antigua amante suya que vive en Florencia³⁸⁰. A pesar de que el motivo del seductor envejecido haya sido

³⁷⁹ La obra se publicó solo algunos meses antes del fallecimiento del autor en Ciudad de México el 7 de noviembre de 2011, donde su familia se había refugiado después de exiliarse tras la Guerra Civil. Por desgracia, la novela es poco conocida en España, debido quizás a la dificultad de encontrarla, puesto que ya en el propio México aparece descatalogada desde hace varios años.

³⁸⁰ En la «introducción» (Segovia 2010: 7-9), que forma parte de la ficción, el texto se atribuye a Ana Hübner, ahijada de Elvira y heredera del legajo de cartas, y se dice que las fechas fueron

muy utilizado en precedencia y que la justificación final del héroe conlleve un proceso de desmitificación, el Don Juan de Tomás Segovia renueva dichas temáticas, puesto que no rehúye su pasado, sino más bien lo recuerda con orgullo. De hecho, para él no hay crimen que expiar ni descreídos que condenar e invita a su antigua amante a otra aventura: la de la evocación del amor a través de la escritura. Por otra parte, las cartas, que en palabras del propio protagonista se presentan como un recurso literario intermedio entre «la verdad histórica y la ficción, entre los recuerdos personales y la narrativa» (Segovia 2010: 23)³⁸¹, son el medio idóneo para que se produzca esta aventura. Además, de vez en cuando el autor introduce un relato, hasta un total de once, que por un lado describen los diferentes amores de Juan, al tiempo que manifiestan sus teorías en torno al mito y al amor; y por otro, contribuyen a la difuminación de los dos planos narrativos de la novela: el verosímil, representado por el género epistolar que se inscribe en el más general del de la «autoficción» (Alberca 2007), y el totalmente ficcional propio de la narración breve. Se puede afirmar, por tanto, que, a través de este mecanismo, el autor y el protagonista juegan constantemente con la ambigüedad entre la realidad y la fantasía de los hechos narrados: el primero dirigiendo su burla al lector y el segundo hacia el personaje de Elvira. Así lo explicita Juan:

¿Te imaginas lo divertido que sería escribir una novela en la que Don Juan no ha muerto [...], sino que está retirado en un lugar discreto, viviendo quizá de la jubilación, y que a su vez Doña Inés, sobreviviente de la agonía de amor y expulsada con toda razón del convento y vuelta a la vida civil, vive en otro apacible rincón, y ambos se escriben asiduamente cartas? Que maravilloso entendimiento habría en estas cartas, como desde más allá de la muerte, pero muy dentro de este mundo, ¿no te parece? Serían inmensamente sabios, ni siquiera guardarían rencor al estúpido Destino pétreo (y lapidario) que destruyó la fase amatoria de su glorioso entendimiento, y se dedicarían humildemente a obedecer al mandato de ese destino de entendimiento. Esa novela sería facilísima de escribir: bastaría fingir que nuestras cartas son una ficción y darlas a la imprenta tal cual (191-192).

tachadas por su madrina. No obstante, las referencias temporales que la joven le proporciona al lector sitúan las cartas a finales del siglo pasado.

³⁸¹ Las citas del texto remitirán siempre a esta edición (Segovia 2010) y, por lo tanto, en adelante llevarán solo el número de página correspondiente.

En esencia, se trata de una larga reflexión en defensa de la seducción y del donjuanismo auténtico, del amor libre de los vínculos burgueses y del deseo de «Don Juan el Incomprendido» (159), como lo llama el autor. En efecto, en palabras de Raquel Serur,

Tomás Segovia nos hace reparar en ciertos rasgos del seductor que podrían parecer banales e incluso pedestres, pero que tienden a confirmar que lo que le importa a Don Juan es el hecho de la seducción y que seducir es algo que tiene que ver con lo máspreciado a lo que puede aspirar el ser humano: la libertad (Serur 2014: 80).

Así, pues, de acuerdo con lo dicho por Christopher Domínguez Michael (2011: sin página), «el protagonista es un agradecido que ha gozado del placer sexual y fundamenta su ética en compartirlo con sus mujeres», sencillamente porque, tal como se pone de manifiesto a lo largo del texto, ellas participan de manera activa y sin rémoras en el juego de seducción, al igual que los hombres. De hecho, el protagonista insiste en este concepto afirmando: «mi seducción consistió siempre en pedirte que me sedujeras» (58); «algunos hombres son donjuanes, pero *todas* las mujeres lo son» (69); «no es Don Juan el que huye del lecho de las seducidas, son ellas las que lo dejan, [...] no me cabe duda de que las mujeres que seduce se dejan seducir porque él es Don Juan, y son ellas las que quieren que Don Juan sea Don Juan» (120). Para concluir:

Un seductor real [...] es ante todo un hombre que cree en la libertad femenina [...] Sólo recurre a la seducción, o sea a la tentativa de despertar el deseo de la mujer en toda su libertad, su deseo como deseo, como el impulso de un ser sexual libre. Pero ese respeto a la libertad del deseo femenino sería una absoluta falacia si no implicara el respeto a la posibilidad de que esa mujer desee libremente a otro (290).

Tal como ocurría en la novela de Gonzalo Torrente Ballester³⁸², para desarrollar su particular teoría sobre el amor y Don Juan, Segovia hace dialogar su

³⁸² Aunque Segovia no alude, ni directa ni indirectamente a la novela de Torrente, en nuestra opinión, el sentimiento amoroso concebido como unión carnal y cósmica a la vez es compartido por ambos autores. De hecho, en la carta 37 Juan dice: «A mí lo que me interesaba en el sexo era la participación común, con toda la abertura posible, en un viaje al abismo donde al fin

obra con otras versiones –literarias, musicales o históricas– relacionadas con el mito, entre las cuales destacan las más tradicionales de Tirso, Molière, Mozart, Laclos, Kierkegaard, Zorrilla y Marañón, así como la menos conocida representada por una canción de Georges Brassens³⁸³. El escritor alude a estas versiones repetitivamente a lo largo del texto en función de lo que quiere especificar: sea el sentido de libertad del amor que se fundamenta en el deseo masculino y femenino, tanto heterosexual, como homosexual, sea aclarar las diferencias entre el seductor y el burlador –o el violador–³⁸⁴. De entre los personajes históricos que se relaciona con el mito, se refiere a Giacomo Casanova como encarnación de la seducción por excelencia y emblema de las relaciones amorosas auténticas, que se basan, en opinión del autor, en la falta de celos y de cinismo, en el goce momentáneo y eterno y en la libre participación femenina. A todo esto, Segovia contrapone el lazo mortal del matrimonio burgués³⁸⁵ y rehúye, además, del estudio psicológico del tipo donjuanesco:

Lo que sí es verdad es que Casanova (ese personaje de la realidad, no el de la moralina) ama la libertad, y cuando sale, quiere salir en toda libertad. O sea ante todo libre de manos: desarmado, todo lo contrario de un cazador. Su libertad es ante todo

naufagaríamos en el vértigo y la ceguera, pero con los ojos bien abiertos hasta el último momento para sentirnos hundir en esa gloriosa tiniebla» (164).

³⁸³ El cantautor francés publicó en 1976 un álbum titulado *Trompe la mort*, en el que aparece la canción «Don Juan», dedicada, según Segovia (94-95), al entusiasmo con que el mítico seductor acepta su destino de hacer felices a las mujeres.

³⁸⁴ A este propósito, Segovia inserta el relato titulado «De Belcebú a Doña Elvira» (168-177), en el cual contrapone los burladores, seres pertenecientes por naturaleza al Diablo, a los seductores, quienes, en cambio, no conocen mentira, poderío, ni violencia. Belcebú se dirige a Elvira con las palabras siguientes: «Los burladores, embusteros y marrulleros son con toda certeza parte de mi corte. Mas no digáis que me venden su alma, ni aun ellos. Esas almas son ya mías, son mi rédito natural y me basta con mandar a algunos de mis más bajos amanuenses a recogerlas. Podéis decir, respetable doña Elvira, si tanto os va en ello, que algo tengo que ver con los burladores; pero es precisamente porque no son seductores ni podrían ejercer el noble arte de los tales para merecer a una mujer, la cual sólo pueden conseguir con la innoble violencia del embuste y la mentira» (174-175).

³⁸⁵ Al matrimonio burgués está dedicado, además, el séptimo cuento que acompaña las cartas titulado «Amigos» (196-199).

la libertad de caer en todas las trampas y de no defenderse de ningún dardo y ningún anzuelo. El verdadero predador, querida, es el marido burgués que se paga una puta a escondidas o hace el amor con una secretaria sin reconocerle ningún derecho ni ningún valor. Pero a ese nadie se le ocurriría llamarlo «seductor» para someterlo a brillantes análisis psicológicos. Tampoco es un verdadero burlador; no engaña a nadie: todos, incluso él mismo, saben que es un cerdo (189).

Por otra parte, los nexos intertextuales muestran cómo Segovia vuelca su reflexión sobre el sentido del mito en la Historia. De hecho, basándose en la teoría del «Inconsciente colectivo», expuesta por Jung, a la cual nos hemos referido ya al principio de este estudio, dice que Don Juan refleja, por extensión, «la imposible fantasía de todos los varones» (63) de ser amados por la totalidad de las mujeres. Por lo cual, sentencia el autor, «está claro que no es el amor quien condena a Don Juan; es la ley [...] varonil, que dicta que el amor de una mujer se gana noblemente por los méritos o por la obediencia moral, no innoblemente despertando su deseo» (203). Por esta razón, Segovia mira con desdén la condena de Don Juan propuesta tanto por Tirso como por Kierkegaard, tachando a ambos autores «de especulativos teólogos y acres inquisidores empedernidos» (201).

Por último, la obra participa, sin duda, de la interpretación romántica del mito y remite, en particular, a la relación confidencial que se establece entre los dos protagonistas, esbozada, como hemos visto anteriormente, en las obras de Molière y de Mozart. En efecto, de entre las muchas mujeres seducidas por Santaella a lo largo de su vida, de las cuales el lector es informado tanto por las cartas como por los relatos que las acompañan³⁸⁶, Elvira desempeña un papel privilegiado. La complicidad que se establece entre los dos, con un pálido recuerdo de la obra de Laclos, convierte a Elvira en el doble femenino de Don Juan, poniendo a ambos

³⁸⁶ La mayoría de estos cuentos relatan los diferentes amores de Juan o manifiestan las teorías del autor en torno al mito. En el tercero, titulado «Fumador», encontramos un guiño al drama de Molière referido a la afición del tabaco. Si en el drama francés se decía, «No hay nada igual al tabaco; es la pasión de las personas decentes y aquellos que viven sin tabaco no merecen vivir» (I, I), en la novela leemos, «sólo un fumador puede entender el placer y la sombría fidelidad de otro fumador [...] y la certeza de que Rita comprendía perfectamente la hondura de aquella dependencia era una de las dulzuras que emanaban para mí de su presencia» (103-104).

en el mismo nivel, en un intento de rescatar a la mujer de la condición subalterna a la que la tradición la relegaba. A pesar de todo, la figura femenina en la obra de Segovia sigue siendo una proyección del imaginario del narrador. Ninguna de las mujeres rememoradas tiene voz propia, a todas ellas se les atribuyen pensamientos y sentimientos según siente y recuerda el protagonista. Ni siquiera la propia Elvira, cuyas cartas de respuesta no se dan a conocer al lector sino a través de alguna alusión hecha por el Don Juan literato protagonista de esta novela.

Como hemos visto, repensar el mito de Don Juan para Vicente Molina Foix, Paloma Díaz-Mas y Tomás Segovia significa adentrarse tanto en el ánimo del protagonista como en el de otros personajes, algunos de los cuales, como el de la madre, ajenos a la tradición, mientras que a otros, como el del Comendador, por primera vez se les permite exteriorizar sus pensamientos. Estas versiones, en las que se percibe la presencia fascinante del Don Juan mítico, aunque, por supuesto, prescinden del elemento trascendental, no definen a Don Juan como hombre de acción, sino que le atribuyen un carácter reflexivo e introspectivo más en consonancia con la época contemporánea.

5. DE LA DECADENCIA DEL SEDUCTOR A LA ASCENSIÓN DE LAS SEDUCTORAS

Como ya hemos visto en los capítulos anteriores, en las reescrituras del mito de Don Juan, los personajes femeninos con el paso del tiempo han venido cobrando un papel de mayor relevancia, con respecto a lo que había detectado Rousset (1978), como el segundo elemento imprescindible del mito de Don Juan, dejando de ser simples sombras o un mero número en un catálogo infinito –concepción típica del mito barroco–, o bien siendo funcionales a la conversión del héroe, idea que tanto aprecio consiguió desde la Elvira de Molière, hasta la doña Inés de Zorrilla, y que ha dado lugar al nacimiento de una multitud de heroínas que han poblado las versiones posrománticas del mito.

Así pues, tal como han apuntado tanto Gladys Crescioni Neggers (1977: 103-109), como Elena Soriano (2000) y Lourdes Ortiz, (2007), en el proceso de reinención y reelaboración del mito a lo largo del siglo XX y de lo que llevamos del XXI los rasgos propios de Don Juan pueden trasponerse a los personajes femeninos, al tiempo que se despoja al héroe de sus caracteres constitutivos. Este mecanismo no es nuevo en la historia literaria. Baste con pensar en la aparición de las pícaras para proporcionarle sangre nueva a un género narrativo de gran popularidad en la Edad de Oro o en la sustitución de los detectives por las investigadoras frecuentes en la novela policíaca actual. Volviendo al mito de Don Juan, uno de los precedentes más representativos de esta línea interpretativa es, sin duda, *Don Juan o el amor a la geometría* (1953), de Max Frisch, sobre el que volveremos más adelante. También los dramas españoles que analizamos a continuación, es decir, *La vil seducción* (1967), de Juan José Alonso Millán, y *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)* (2008), de Jesús Campos García, se insertan en este marco histórico y temático y convierten a sus respectivas protagonistas en auténticas «heroínas donjuanescas» (Soriano 2000: 159), haciendo hincapié en su carácter rebelde frente a los dogmas de la sociedad, dando cuenta también de la situación de la mujer en la época³⁸⁷.

³⁸⁷ Algo semejante aparece en el cuento de Carme Riera, titulado «Don Juan entre los inmortales», que se publicó en la antología titulada *Don Juan*, a la que nos hemos referido en el capítulo anterior (Marías 2008). En este relato el protagonista anónimo acaba burlado, junto con muchos

5.1. *La vil seducción* (1967), de Juan José Alonso Millán

La vil seducción (1967), que se estrenó en el Teatro Reina Victoria de Madrid el 18 de noviembre de 1967 bajo la dirección de Fernando Fernán Gómez, se considera como una de las mejores comedias de Alonso Millán (Baquero 1968: 5-7), cuyo éxito extraordinario impulsó a José María Forqué a adaptarla al cine solo un año después³⁸⁸.

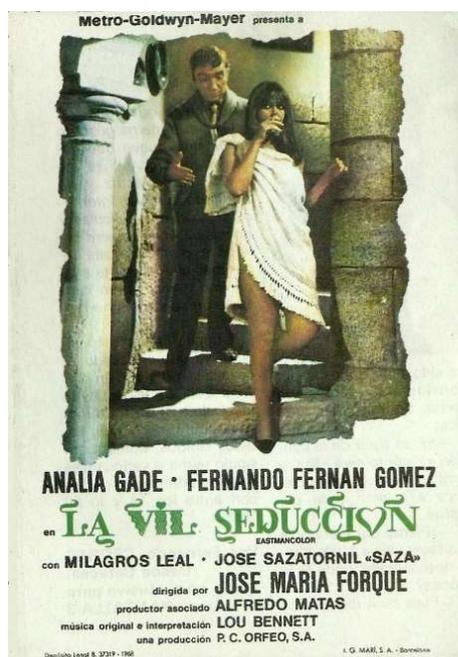


Ilustración 7. Cartel del estreno de la película *La vil seducción* (1968), dirigida por José María Forqué.
<<https://www.pinterest.es/pin/320037117265643156/>>

otros hombres, por una famosa seductora, que Riera (2008: 193) indica como «la cuarta mujer que había ingresado en la Real Academia de la Lengua». A pesar de la referencia a Don Juan del título, la obra no constituye una verdadera reescritura del mito, por lo cual no se incluye en las obras que analizaremos a continuación.

³⁸⁸ El éxito de ambas versiones se debe, sin duda, a la actuación magistral de sus intérpretes, los mismos tanto en la versión teatral, como en la película, en particular del propio Fernán Gómez en el papel de Ismael, y de Analía Gadé en el de Alicia. Tal como apunta Arcadio Baquero (1968: 5-6), todas las reseñas que se publicaron después del estreno teatral hacían hincapié en el humor, que provocó largas ovaciones y llenos diarios también en las representaciones posteriores. Sobre la versión cinematográfica de Forqué, véase Soria (1990: 104-105; 200).

Esta comedia de humor basada en la inversión de los modelos tradicionales, cuyo texto se publicó por primera y única vez en 1968, está dividida en dos actos, precedidos por un prólogo y seguidos por un epílogo. Como se lee en la primera acotación del autor, toda la acción se desarrolla en la provincia de Burgos, en noviembre de 1966. La escena se abre con la huida de Alicia, una actriz que interpreta el papel de Inés en una puesta en escena del *Tenorio*³⁸⁹ que tiene lugar en el teatro de un «pueblo imaginario [que] responde al bonito nombre de Aranda de Lerma» (Alonso Millán 1968: 11)³⁹⁰, quien, por discrepancias con su empresario Ramón, abandona la compañía. Debido al mal tiempo y a una avería del coche, la joven, para pasar la noche, se refugia en una casa de campo, habitada por Ismael, un solterón de 37 años todavía virgen, y por su madre Elvira. El equívoco se presenta ya al principio del primer acto, cuando los dueños de la casa confunden a Alicia, quien iba vestida de novicia, por una auténtica religiosa. Sin embargo, la conducta de la joven choca con su traje: conduce un coche descapotable, fuma, tiene un mechero de oro, bebe alcohol y para defenderse del frío lleva puesto un abrigo de visón. Una vez aclarado el malentendido, Alicia seduce a Ismael, con quien pasa la noche. A la mañana siguiente, que coincide con el segundo acto, el hombre, aconsejado por la madre y por don Urbano, el cura del pueblo, se ofrece a casarse como debida reparación, pero la joven no acepta y vuelve al teatro de Aranda de Lerma para cumplir con el contrato. Tanto Ismael, como Elvira, ruegan a Alicia que vuelva definitivamente al cabo de tres días y, en efecto, en el epílogo, la mujer regresa a la casa de campo, pero no para casarse con el seducido, sino para comunicar su decisión de dejar definitivamente el teatro

³⁸⁹ La referencia intertextual sirve solo para desarrollar el discurso cómico propuesto por el autor y no proporciona ninguna lectura metateatral del drama. De hecho, los continuos errores y las repetidas interrupciones por parte, sobre todo, de Alicia, que caracterizan el ensayo general de esta puesta en escena propician algunos de los episodios más cómicos de la obra.

³⁹⁰ A esta edición (Alonso Millán 1968) remiten todas las citas del texto que llevarán solo el número de página correspondiente.

y hacerse actriz de cine en Madrid. Por su parte, Ismael, desilusionado por la conducta de la mujer, decide convertirse en un «pendón desorejado» (92)³⁹¹.

Al igual que las figuras esbozadas por Blanca de los Ríos y Ángeles Vicente en sus obras de principios del siglo XX, Alonso Millán presenta en su comedia el héroe mítico por antonomasia convertido en el ridículo representante de una sociedad decadente y obsoleta –en este caso, la de la provincia rural española– regida por unos valores caducos. De hecho, Ismael, aunque confiesa su admiración por la libertad de las actrices que aparecen en las revistas de la época³⁹², cree todavía en la sacralidad del matrimonio, en la conducta decorosa de la mujer³⁹³ y en las ventajas de llevar una vida tranquila en el campo, alegrada, tal como confiesa a Alicia, por «una vueltecita en Madrid» (71) todos los sábados. A este donjuán débil y vil³⁹⁴, degradado a fante mimado por una madre que está convencida de que su hijo es «una fiera [...] del sexo» (55), –pero que, en realidad, «no para de temblar» (50) cuando cae rendido entre los brazos de

³⁹¹ Según la definición del *Diccionario de la Lengua Española*, esta expresión, de jerga, se refiere a una «mujer cuyo comportamiento es considerado indecoroso» o bien a una «prostituta» o una «mujer de comportamiento considerado descarado o impúdico» (RAE 2001 II tomo: 1721). El hecho de que el autor adapte su definición a un personaje masculino no hace sino subrayar el carácter paródico de la obra.

³⁹² Ismael contrapone a las jóvenes de su pueblo, quienes, en su opinión, son aburridas y llevan bigotes, con las actrices vividoras que tanto le gustan: «Pero es que, a mí, solo me gustan las golfas [...] (*De un sitio escondido saca una revista, un "Play Boy"*.) Mire usted aquí. Raquel Welf [sic], Ursula Andress, Marisa Mell, Claudia Cardinale... ¡Esto! Esto es lo que a mí me gusta» (41).

³⁹³ A este propósito es significativo el episodio donde Ismael cuenta a Alicia cómo tratan a las mujeres deshonradas en el pueblo. En su opinión, el hecho de que se les permita vivir recluidas en su casa durante veinte años, confiere dignidad a sus habitantes: «En este pueblo somos más civilizados. La chica que se queda embarazada y no se casa, lo único que le hacen es que no puede salir a la calle, hasta que su hijo ingresa en quintas [...] Antes era peor. Mi madre me contaba que se tenían que ir a Burgos a dejar el fruto en un portal y la mujer echarse a la vida» (47).

³⁹⁴ Para que Alicia no lo deje y acepte su propuesta, Ismael llega a suplicarle y amenaza a la joven, recurriendo incluso a su virginidad, conservada hasta aquel momento, como motivo para obtener el consentimiento de ella. A esto Alicia contesta sarcástica: «Lo siento, pero en estos casos la mujer no está obligada a dar ninguna satisfacción. ¿Quién me dice a mí, que no me engañas?» (72).

Alicia— Alonso Millán lo enfrenta a una heroína decidida y orgullosa de su vida. En este sentido, la joven confiesa a su anfitriona que

Yo soy de un pueblo como este. Mi madre se parece mucho a usted. A los dieciséis años dejé el pueblo y me fui a servir a Madrid. Con la vida que llevo ahora no soy feliz, pero cuando pienso en todo lo que dejé atrás, siento aire de triunfadora. Los pueblos como éste, son muy divertidos por fiestas y un día de visita a ver los toros (90).

Al mismo tiempo, esta mujer independiente y contemporánea, cuya figura sigue siendo una proyección del imaginario masculino más que la de una mujer liberada, es consciente de su sexualidad y, por consiguiente, no quiere aceptar el matrimonio. Así dice a Ismael:

ni cuando era pequeña me gustaba eso de casarme [...] Prefiero la independencia, no quiero aguantar a nadie, ni que me aguanten [...] Anoche me gustabas. Para mí no había otro hombre en el mundo. Fui feliz a tu lado. Pero ahora es de día, no llueve, ya han arreglado el coche y yo tengo que seguir ruta (71).

A nuestro entender, la explicación de Alicia inserta a este personaje en la larga tradición del seductor mítico y hombre del instante, que no se arrepiente nunca de su conducta. Sin embargo, la interpretación paródica de Alonso Millán acaba desmitificando el significado originario del mito: la moderna doña Juana no desafía a la muerte ni contrapone, como afirmaba Micheline Sauvage (1953: 177), el orden de la Temporalidad representado por aquel «¡Qué largo me lo fiais!», al orden de la Eternidad o lo inmutable encarnado en la figura del Comendador. Pero es cierto que el personaje de Alicia, imitando a Don Juan, subvierte el patrón masculino, convirtiéndose ella en una seductora que goza de sus conquistas para, luego, abandonarlas.

5.2. *d.juan@simetrico.es* (*La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI*) (2008), de Jesús Campos García

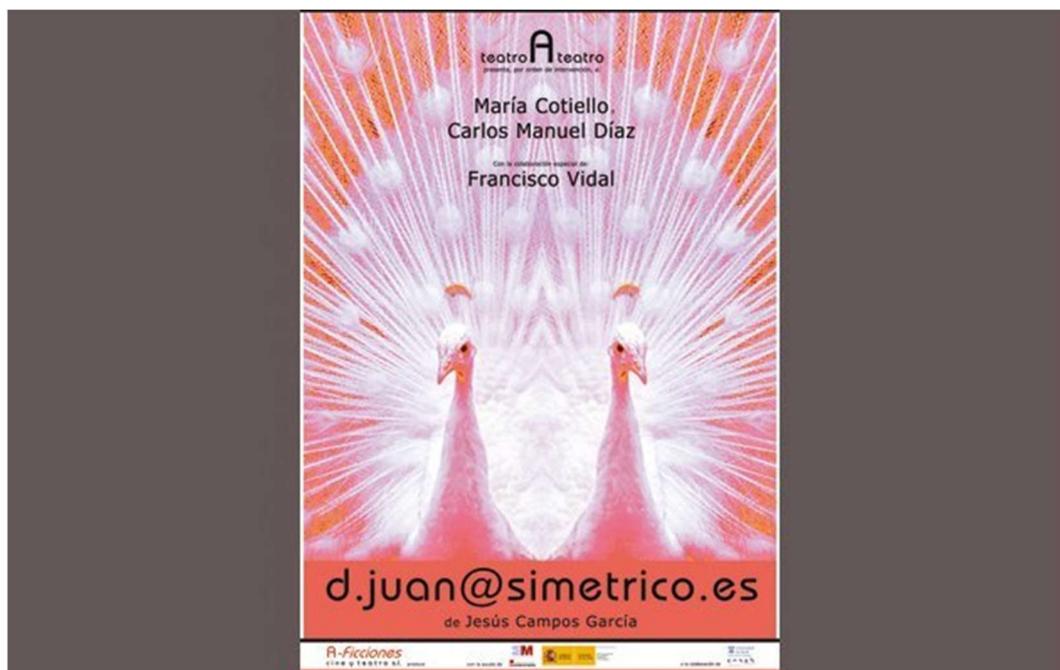


Ilustración 8. Cartel del estreno de *d.juan@simétrico.es* (2008), de José Campos.
<<http://www.jesuscampos.com/cartelesweb/d-juan-a-simetrico-es.html>>

Una de las reescrituras teatrales contemporáneas del mito de Don Juan más innovadoras y transgresoras, en la cual, como en la obra anteriormente analizada, volvemos a encontrar los rasgos del héroe mítico encarnados en un personaje femenino, es, sin duda, el drama titulado *d.juan@simetrico.es* (*La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI*), de Jesús Campos. La obra se estrenó en el Teatro Fernando de Rojas de Madrid, donde permaneció en programa entre el 13 y el 23 de noviembre de 2008³⁹⁵. La crítica coincide en afirmar que en la

³⁹⁵ Antes de estrenarse en Madrid, la obra fue presentada el 30 de octubre de 2008 en el Teatro Circo de Albacete y, posteriormente, el 10 de noviembre del mismo año en Alicante, con ocasión de la XVI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Todas las representaciones corrieron a cargo de la compañía «Teatro a teatro», con María Cotiello en el papel de Inés, y Carlos Manuel Díaz en el de Juan. El texto se ha publicado ya en dos ocasiones: en 2008 por la editorial In-Cultura y en 2009 por la Asociación de Autores de Teatro, con prólogo de Antonio Fernández Insuela (Campos García 2009), edición por la que citamos.

producción dramaturgica de Jesús Campos el compromiso, la transgresión y la experimentación son una constante en su labor³⁹⁶. Estos mismos patrones caracterizan también este drama, en el que el autor se apropia del mito para enfrentar a un grupo social dominado por la intolerancia, la corrupción, la represión y la violencia, un modelo, el de «los burladores de espíritu» (114), que se ríen del mundo al tiempo que defienden sus principios con dignidad. Así explicaba el autor su propósito en el programa de mano de la representación:

La exaltación de un señorito follador y pendenciero que acaba condenado o arrepentido (según versiones) pudo ser transgresión en otro tiempo, y aun eso está por ver, pero a la luz del siglo XXI, mal se sostiene que semejante personaje pueda ejercer ninguna acción transformadora. Su función como desahogo de reprimidos, o como advertencia a pecadores, no tiene lugar en nuestra sociedad. Ahora bien, la amalgama de sexo, violencia, religión y muerte con que se forjó el mito mantiene viva toda su capacidad dramática y, en consecuencia, más que por una actualización de los Burladores al uso, opté por reescribir un Don Juan de nueva planta que evocara las peripecias de antaño y reflejara a un tiempo la nueva realidad. Así, cuando se tiende a la simetría de los géneros en todas las facetas de la actividad humana, parecía lógico que al Burlador de Sevilla le saliera al paso una burladora. Dos burladores, pues: él, desubicado; ella, emergente [...] (Campos García 2008a: sin página)³⁹⁷.

³⁹⁶ En su introducción a *A ciegas*, Cristina Santolaria resumía la visión de hacer teatro de Jesús Campos en su «actitud combativa hacia las lacras de una sociedad que aísla al individuo y que pretende someterlo a las directrices convencionales que lo conducen a su domesticación» (Santolaria 1997: 10). Por su parte, Virtudes Serrano (1999: VII), en la nota introductoria a *La cabeza del diablo*, subrayaba cómo la tendencia a la experimentación y la actitud comprometida caracterizan la dramaturgia del autor. No menos importante es su capacidad de proponer una mirada innovadora en la recreación de géneros y lenguajes tradicionales, puesto que, en palabras de Berta Muñoz Cáliz, «la relación que se establece entre el teatro de Jesús Campos y la tradición va a estar marcada desde sus comienzos por la complejidad, por la ironía, por el juego; por una tensión que tiene su origen en la distancia entre la visión del mundo que expresaban esas formas heredadas y la visión personal del autor» (Muñoz Cáliz 2015: 561).

³⁹⁷ El texto es consultable en la página web del dramaturgo en el enlace siguiente: <<http://www.jesuscampos.com/obras-de-teatro/d-juan-a-simetrico-es.html>>.

También el lenguaje de la obra se presenta acorde con el estilo del autor, puesto que, como apunta Antonio Fernández Insuela, Campos presenta

la acción desde una perspectiva farsesca, con un lenguaje deliberadamente desvergonzado y punzante, de réplicas contundentes y, por paródico que parezca, con frecuencia basadas en la ambigüedad verbal, el doble sentido de las palabras y frases, lo que provoca la continua sonrisa, cuando no la carcajada, del lector o del espectador. Desde las primeras frases del texto nos encontramos con escenas llenas de comicidad, con un eficaz lenguaje muy de hoy, jergal a veces, sin cortapisas o censuras de tipo moral, y con abundantes autoalusiones metateatrales a diferentes situaciones vinculadas al mito (Fernández Insuela 2009: 12-13).

Por lo tanto, el drama, que en su versión publicada se divide en dos partes –la primera más extensa, consta de cinco jornadas y la segunda, más breve, de dos– ensalza la figura de Inés en su papel de mujer emancipada y «burladora emergente», y la concibe como la versión simétrica de su homólogo más famoso, en este caso el hacker informático y «burlador desubicado» Juan, por lo cual, nos encontramos frente a un desdoblamiento del personaje. Juntos desafían a los miembros de una secta cristiana universitaria llamada los Hackers de Cristo, cuyos representantes principales son el Rector don Gonzalo y Luis Mejía, y del cual el propio Juan forma parte. De manera misteriosa, tanto Inés, como el Comendador acaban asesinados y sus fantasmas regresan, como en el hipotexto de Zorrilla, en el último acto: el primero para llevar a Juan al infierno y la otra para salvarle. Sin embargo, en la peculiar mirada de Campos, la pareja mítica vuelve a unirse para seguir transgrediendo las normas eternamente.

Uno de los aspectos más relevantes de la obra son los numerosos elementos intertextuales presentes en ella y que el mismo Campos, entrevistado por Liz Perales para *El Cultural*, resumía de la manera siguiente:

Esta es una comedia con vida propia que se nutre de nuestra tradición escénica. No de todos -fueron más de trescientos los donjuanes-, pero sí tomo algo de los fundamentales, y a todos les hago algún que otro guiño. [...] Al de Tirso, que crea el mito a partir de dos tradiciones orales, la del burlador y la del desafío a los muertos; al de Zamora, con cuyo Convidado de Piedra se consolida su representación anual; e

incluso al de Zorrilla, el más conservador y acomodaticio, el más comestible. También al de Molière y al de Mozart. [...] El que más me interesa es el de Max Frisch. Teatralmente, me resulta más próximo (Liz Perales 2008: sin página).

Resulta casi inmediato detectar la presencia de Tirso y Zamora, debida a la actitud burladora de los protagonistas, el desafío a los muertos, la presencia de la estatua, el «tan largo me lo fiais» (103), la relación amo-criado, la cena en casa del Comendador y de Don Juan respectivamente³⁹⁸. Lo mismo ocurre con las alusiones al *Tenorio*, tanto por la presencia de los personajes de Juan, Inés, Ana, Luis y Ciutti³⁹⁹, como por la inclusión del duelo, de la apuesta, de la lista –no solo de las seducidas, sino también, en este caso, de los seducidos–, del cementerio y, sobre todo, por la salvación final de Juan e Inés. Además, se recurre a la música del *Don Giovanni* de Mozart para cerrar la primera parte de la obra y abrir la segunda.

Quizá las referencias a las obras de Molière y de Max Frisch⁴⁰⁰ no sean tan fáciles de detectar. Sin embargo, Jesús Campos se vale del *Don Juan ou le festin*

³⁹⁸ Es interesante notar que la cena en casa del Comendador, en este caso del Rector Magnífico, no se representa en el escenario, puesto que Campos opta por una elipsis entre la jornada primera y la segunda. No obstante, se dará noticia de ella a través de los comentarios de los protagonistas y del noticiario radiofónico.

³⁹⁹ Las relaciones entre Juan, Inés, Ana y Luis remiten, sin duda, a la obra de Zorrilla. La referencia al personaje de Ciutti, en cambio, es más compleja. En efecto, el vínculo entre amo-criado corresponde más a la versión imaginada por Tirso. Véase por ejemplo el acto II, escena 7 de la obra, donde Juan, disfrazado de «*Tenorio tradicional*» (97), preparando la cena en su casa, interpreta tanto el papel de Don Juan como el de Catalinón.

⁴⁰⁰ En 1953 Max Frisch compone un drama en cinco actos y un Postscriptum titulándolo *Don Juan oder die Liebe zum Geometrie*, donde da vida a una curiosa y personal versión del mito español, basada en el personaje del *Burlador* de Tirso. El intento del dramaturgo suizo es liberar a Don Juan de su esencia mítica para que pueda encontrar su propia identidad y, contemporáneamente, denunciar la miseria moral de sus amantes (doña Elvira, por ejemplo, aparece como la esposa del Comendador, amante del Padre Diego y enamorada de Don Juan) y de las instituciones sociales y religiosas responsables de la creación del mito y de su pervivencia en el tiempo. Resulta fundamental, por tanto, la caracterización psicológica del héroe que, por su enfrentamiento con el mundo en que vive, lo acerca a «un intelectual» (Frisch 2012: 232), más que a un seductor empedernido, según lo concibe la tradición literaria. De hecho, Juan rehúye las mujeres

de pierre (1665), del *Tartuffe* (1669) –aunque remite a este drama solo de manera implícita– y del *Don Juan o el amor a la geometría* para delinear la caracterización psicológica de los personajes. En efecto, Inés comparte con los protagonistas de estas obras el mismo deseo de denunciar la inmoralidad, la hipocresía, la corrupción y la violencia de los poderosos. Para esbozar la personalidad de Juan, en cambio, el dramaturgo español ha acudido a Frisch, puesto que ni el protagonista dibujado por el autor suizo ni el de Campos están interesados en seducir a las mujeres, sino que más bien se dejan conquistar por ellas. La única diferencia es que, si al primero le atrae la geometría, al segundo le fascinan los videojuegos.

Es cierto que Campos demuestra conocer bien no solo la evolución del mito de Don Juan en la literatura, sino también los mecanismos de mitificación al que se somete un personaje literario. En la obra se hallan todos los elementos estables del mito detectadas por Rousset (1978) –es decir, el grupo femenino; el héroe; y el muerto–, aunque en su caso reelaboradas desde una perspectiva inusual y contemporánea. En su versión, el dramaturgo andaluz sustituye la figura del Comendador por la del «rector magnífico» (84) de la universidad donde Juan trabaja e Inés estudia, manteniendo el nombre y la función originaria del personaje como defensor de la moral común. Su muerte, ocurrida justo después del intento de seducción por parte de Inés, queda envuelta en el misterio, aunque todo parece indicar que fue a mano de la Congregación de los Hackers de Cristo, a la cual pertenecía. El grupo femenino, es decir, las jóvenes universitarias Inés y, aunque

–sustrayéndose incluso a las bodas con Ana, hija del Comendador y de Elvira– para refugiarse en la geometría, que para él significa perfección, claridad y belleza. En palabras de Maurice Molho, «la tragedia de Don Juan es verse insertado en un mundo no geométrico, [...] del que tiene que defenderse falseándolo por no adherir [sic.] a una configuración rígida y abstracta en la que todo sería previsible» (Molho 1993: 196). La obra concluye desmitificando el mito, puesto que termina con el matrimonio de Don Juan y Miranda, una prostituta que trabaja en el prostíbulo de un personaje llamado Celestina. A este propósito, coincidimos con Carlos Feal cuando dice que «La ironía [del final] es evidente. El debelador de las normas sociales acaba abrazándolas. Don Juan, en este modo, o bien perece íntegramente o, si sobrevive en cuanto individuo, se extingue en cuanto don Juan» (Feal 1984: 123). Sobre *Don Juan o el amor a la geometría*, véase también Mortier (1999: 412-417) y Scalia Rössler (2000: 237-245).

solo nombrada, Ana Pantoja, representan el *alter-ego* de Juan y la novia de Luis Mejía respectivamente. Por último, podemos afirmar que la función de héroe es asumida tanto por Juan como por Inés: el primero, «burlador experimentado» (55) y experto en el arte de la «transgresión múltiple (amorosa, social, religiosa)» (Fernández Insuela 2009: 14), y la segunda, ex novicia en el «convento de la Prelatura Virtual» (29) y ahora discípula ejemplar de su maestro con quien comparte el mismo afán de desafiar las normas sociales. La «complicidad» (33) entre ellos bien se puede interpretar como una evolución del vínculo entre los dos personajes creados por Zorrilla que desemboca en el final salvífico de los dos, aunque no ocurra en los mismos términos en que los concibió el autor vallisoletano. Así lo explica Campos:

Y es que mientras en la España integrista de las últimas centurias el burlador era un canalla que se salvaba, o no, en función de su sometimiento al sistema -de ahí la aceptación eclesiástica y el que los tenorios se representaran el día de difuntos como una misa más-, en *d.juan@simetrico.es* el canalla es el sistema y los burladores, sin pretenderlo, participan del mito por enfrentarse a él (Campos 2008a: sin página).

Es cierto que el conflicto que se produce entre los burladores y el sistema se basa en las provocaciones sensuales de Inés, tal como han puesto en evidencia tanto las reseñas en la prensa (Balseyro 2008; E.A. 2008; Perales 2008; y Ruggeri Marchetti 2009), como los estudios que se han ocupado de la obra (Santolaria 1994: 229-237; 1997: 9-13; Muñoz Cáliz 2006: 701-719; 2012: 311-325 y 2015: 559-582; y Serrano 2006: 13-40; 2009: 61-71; 2012: 55-68). La lucha a la que asistimos remite a un enfrentamiento que ciertamente pasa también a través de una revolución en asuntos sexuales, ya que Inés utiliza la seducción como arma, como ella misma afirma: «mis bragas no eran un reclamo erótico, sino un desafío, una declaración de guerra, una bandera desplegada en campo enemigo» (50). Pero, en nuestra opinión, la transgresión provocada por Inés llega a un nivel más profundo, puesto que desemboca en el conflicto entre lo establecido y lo subversivo. En efecto, el enfrentamiento –o duelo– se desarrolla entre dos grupos humanos partidarios de valores opuestos: los burladores, es decir Inés y Juan, por un lado, y las «cucarachas» (94), o sea, los miembros de la secta cristiana

universitaria, por otro⁴⁰¹. Tanto la conducta de Inés, «partidaria del escándalo sexual» (49), como la de Juan, diseñador de virus que afectan a vídeos porno que circulan entre la secta, chocan con las normas ultraconservadoras de la congregación. Así, pues, Inés, movida por el deseo de lograr «un mundo sin cucarachas» (48), con la complicidad de Juan, desafía públicamente a los Hackers de Cristo en dos ocasiones: primero, en la cena en casa del Rector y, luego, haciéndose fotografiar en actitudes impropias con el mismo don Gonzalo. En concreto, durante la fiesta, la joven no solo escandaliza a los invitados, quedando casi desnuda con el pretexto de expulsar una cucaracha que, como más tarde se descubre, se había metido ella misma en los pantalones, sino que lo hace por una razón más significativa. Al incorporarse a un ambiente al que no pertenece socialmente⁴⁰², que excluye a las mujeres, que defiende, aunque hipócritamente, la castidad y permite las relaciones sexuales solo entre marido y mujer, Inés rompe un equilibrio basado en las «relaciones homosociales» (Coma Díaz 2016: 86) y en la supremacía tradicional del poder masculino.

Además, es importante observar cómo el autor se vale de la metáfora de la cucaracha para poner de manifiesto el carácter machista⁴⁰³, corrupto, mafioso y

⁴⁰¹ Dicho enfrentamiento se despliega a lo largo de tres ambientes, que podríamos agrupar de la manera siguiente: el del poder, es decir, el constituido por la Academia y la Congregación de los Hackers de Cristo, al que se alude, pero que nunca se representa en la escena; el de los subversivos, constituido por el hotel de carretera (Primera parte, jornada II), el piso de Inés (Primera parte, jornadas III, IV y V) y el de Juan (II parte, jornada VII); y finalmente, el cementerio (II parte, jornada VI), en el cual Juan invita a cenar al Rector, al tiempo que desafía a Luis.

⁴⁰² Recordamos que Inés solo es una alumna de la universidad y que a la cena en casa del Rector solo estaban invitados los profesores afiliados a la secta.

⁴⁰³ Cuando Juan e Inés encienden la radio para tener noticias de lo ocurrido a don Gonzalo, escuchan al locutor preguntándose cómo alguien «pudo introducirse en el Rectorado sin que lo detectaran los escáner instalados al efecto». Añadiendo, a continuación, que este hecho confirmaría la teoría según la cual «Satanás suele actuar con apariencia de mujer» (82). La misma comparación vuelve a repetirse un poco más adelante, cuando en la radio se comenta que «cuando el rector en funciones llegó a su despacho, vio con estupor cómo sobre su mesa de trabajo había un ser maligno [...], con apariencia de mujer [...] haciendo alarde de voluptuosidades indescriptibles» (83).

violento de la secta: «Cucarachas mafiosas, eso es lo que son» (94), exclama Juan tras enterarse de la muerte de la joven⁴⁰⁴. La naturaleza criminal de los Hackers de Cristo se hace evidente cuando se descubre que son ellos los responsables de los fallecimientos, tanto del Rector como de Inés, y en el final, del de Juan. En una conversación telefónica que Juan, mientras se encuentra en el cementerio, mantiene con Mejía, ya se sugiere que los «suicidios» de la joven y de don Gonzalo fueron obra de la secta⁴⁰⁵. Por su parte, el fantasma del Rector, que en la escena final de la obra aparece en la pantalla del televisor de Juan para cumplir con su tradicional misión, revela la responsabilidad de la cofradía en los asesinatos de los protagonistas. Al referirse al de Inés, dice: «Si la joven se hubiera centrado en sus estudios en vez de malgastar su inteligencia haciendo burlas y provocando escándalos, nada le habría pasado» (101). En el caso de la muerte de Juan, que se produce durante este último encuentro, don Gonzalo confiesa que fue Luis quien cometió el crimen, poniendo «veneno en el vinagre» (109) de la ensalada que Juan estaba preparando para convidar al rector.

La conclusión que Campos propone en *d.juan@simetrico.es* remite, sin duda, a la versión dramática de Zorrilla. No obstante, la actitud transgresora que ha caracterizado toda la obra culmina en un final a contracorriente que, por un lado, aniquila el opresivo sistema social establecido, en este caso, representado por la secta; hecho que se manifiesta a través de la desaparición del rector, causada por un relámpago que fulmina el televisor. Por otro, permite rehabilitar la figura de los burladores. En efecto, Inés, tras volver desde el más allá, anuncia una nueva idea de salvación basada en la negación de la teología cristiana, rechazando tanto la idea del juicio divino, por el que toda persona recibe el justo pago a sus acciones, como la existencia del infierno, lugar al que son condenados los

⁴⁰⁴ A lo largo de la obra, Juan vuelve a repetir esta denuncia en muchas ocasiones. En una de ellas, el hombre advierte a Inés, diciéndole: «Tú no juegues con fuego, que es gente peligrosa» (46).

⁴⁰⁵ Por lo que atañe a la muerte de don Gonzalo, Juan insinúa que la secta fue responsable del hecho delictivo, preguntando a Mejía: «¿No fuisteis vosotros los que presionasteis al rector? Y que no estoy diciendo que lo colgarais –aunque, a saber–, pero sí que le pusisteis la cuerda en la mano» (95). Lo mismo afirma con respecto al fallecimiento de la joven: «Ya sé que la colgasteis bajo un puente de Roma [...] En cualquier caso, ése es otro suicidio que también os señala» (95).

individuos que no aceptan conformarse con el sistema religioso. Para ella, «el Juicio Divino viene a ser algo así como un autoservicio. [...] Te mueres, y tú mismo, sin tener que hacer colas, te sirves lo que crees que te mereces» (107). Finalmente, Juan, a diferencia de cuanto hicieron todos los Don Juanes de la historia de la literatura, acepta esta nueva teología y salva su alma de la condenación eterna, puesto que se arrepiente de «haber colaborado a tiempo parcial con la muy mafiosa prelatura virtual de los Hackers de Cristo» (114).

Es evidente que las dos obras presentadas en este capítulo tienen planteamientos y finalidades muy diferentes, además de estar escritas con cincuenta años de diferencia, en situaciones sociopolíticas muy disímiles. En el caso de Juan José Alonso Millán, nos encontramos ante un intento de apropiarse del mito para confeccionar una versión cómica, fresca y original, en línea con el desarrollismo de la época, el cual incluía cierta emancipación de la mujer, y sometiendo este mismo desarrollismo a un tratamiento irónico y en parte desmitificador. La operación llevada a cabo por Jesús Campos es bien distinta, puesto que su versión consigue modernizar el relato mítico, al tiempo que preserva todos los patrones que lo constituyen, insistiendo en algunos, como la lucha contra el poder llevada adelante con todos los medios a su alcance. Al contrario de *La vil seducción*, que solo pretende hacer reír el público y el mito se utiliza como pretexto, como guiño a los espectadores, *d.juan@simetrico.es* se viste de otras señas identificativas que renuevan el relato mítico y, a la vez, logran consolidarlo.

6. LAS REESCRITURAS DE CARÁCTER EXPERIMENTAL

A lo largo de este último capítulo centraremos nuestra atención en aquellas interpretaciones del mito de Don Juan en las que influyen una o más tendencias que hemos venido comentando a lo largo de nuestro estudio. Estas obras, muy distintas entre sí, presentan un tratamiento formal y temático de carácter decididamente experimental y crítico, que supone una serie de dificultades en lo que respecta a su comprensión y clasificación.

Es el caso del drama *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* (1973), de Luis Riaza; la novela *Larva / Babel de una noche de San Juan* (1983), de Julián Ríos; y la película *Don Juan en los infiernos* (1991), de Gonzalo Suárez. Las obras citadas cubren un período de tres décadas y manifiestan la influencia de contextos culturales distintos. En todas ellas, el relato mítico tradicional queda despojado de su significado originario y las referencias intertextuales se multiplican y se funden entre ellas, arrojando al mito con códigos semióticos distintos y a menudo superpuestos. Asimismo, estas versiones se fundamentan en el discurso autorreflexivo y en el metaficcional, los cuales suspenden la verosimilitud de la narración y desestabilizan al lector o al espectador, a la vez que despiertan su curiosidad.

6.1. *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* (1973), de Luis Riaza

Aunque el drama paródico titulado *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* (1973)⁴⁰⁶ pertenece a una etapa inicial de la producción dramática de Luis Riaza, en la obra son reconocibles ya, de forma

⁴⁰⁶ La obra se publicó por primera y única vez en 1973 en el volumen de Álvaro del Amo y Miguel Bilbao, en el cual aparecen también los dramas *La carroza del plomo cadente*; *El combate de Opalos y Tasia*; *Es bueno no tener cabeza* y *El fandango asombroso*, de Francisco Nieva, que componen su *Teatro furioso*, así como *Judith contra Holofernes*, de Juan Antonio Hormigón. Carole Egger (2014: 257) informa sobre una puesta en escena de este texto de Riaza a cargo del Grupo «La Cazuela» de Alcoy, sin dar datos adicionales.

más o menos desarrollada, algunos de los elementos en que se fundamenta su teatralidad madura, que en opinión de Pedro Ruiz Pérez (2000: 129-131; 2006: 17-57), se relacionan con el uso de las máscaras; la renovación de temas procedentes de la mitología clásica y de la literatura universal; la estructura ceremonial y la apuesta por un teatro crítico; un lenguaje de rasgos antirrealistas, polifónico y que recurre también al uso de registros variados; y, finalmente, el protagonismo de la mujer como víctima oprimida. Otros estudiosos (Bilbatúa 1973: 14; Castilla 1982: 26 y 2006: 63-67; Berenguer 1992: 160; y Egger 2006: 141) subrayan la actitud ritual y de denuncia típica de la dramaturgia del llamado *Nuevo Teatro Español*⁴⁰⁷, del cual el propio Riaza formaba parte. Centrándose en la producción dramática de Riaza, Carole Egger precisa que este

somete la tradición dramática a sabias dosificaciones: un lenguaje neobarroco, una dimensión épica generada por la existencia de un libro de ceremonias, una teatralidad rebosante marcada por las fuerzas oscuras de lo humano, una parodia místico-religiosa fundada por momentos en el auto sacramental» (Egger 2006: 141).

Por su parte, Alberto Castilla define el de Riaza como un

Teatro decididamente barroco, no por restaurar elementos ideológicos y ornamentales ya difuntos, sino, sobre todo, por la presencia de una serie de factores muy sabiamente conjugados: la fusión de lo trágico y lo cómico, uso repetido de técnicas de teatralidad, de ceremonia, de teatro dentro del teatro; pompa y solemnidad convenientemente degradadas por la introducción de elementos de ruptura (Castilla 2006: 66).

Así, pues, recurriendo a los patrones arriba mencionados, en este drama, Riaza recrea de una forma grotesca e irónica el mito de Don Juan para denunciar, al igual de lo que hicieron también Ramón J. Sender y José Ricardo Morales, entre otros, la falta de libertad y la persecución que sufren los que viven bajo un régimen dictatorial. No obstante, al contrario de lo que se observa en las obras anteriormente analizadas, el dramaturgo madrileño no se refiere solo a la situación política y social de la España franquista, sino que presenta el problema en un

⁴⁰⁷ Cf. Wellwarth (1970: 50-58; 1972); Pörtl (1986); Oliva (1992: 432-456); y Monti (2001: 491-499).

contexto más amplio, insistiendo en que la represión es un fenómeno universal que puede presentarse en cualquier momento. Para alcanzar su propósito, Riaza sitúa la acción de este «Antitenorio de un prólogo, un cuerpo de obra y un epílogo» (Riaza 1973: 29)⁴⁰⁸, en un ambiente carnavalesco surreal y atemporal.

Asimismo, acude al mecanismo de la metateatralidad y renueva la estructura del teatro áureo español al que, aun así, contempla como modelo sobre el que se asienta su obra. De hecho, según las indicaciones del autor, la escena debe prescindir de «una disposición [...] frontal, a la “italiana” [y] se dividirá en tres “subespacios” perfectamente limitados» (32): el palacio, la jaula y la cueva. En el centro del escenario se sitúa, además, «el carro de las meretrices, que entrará más avanzada la obra» (33), cuando se realiza la representación degradada y distorsionada del *Tenorio*, en la cual participan todos los actores que actúan en la obra⁴⁰⁹. En concreto, el drama se compone de una serie de representaciones ritualizadas –más eficaces, según lo que opina el propio dramaturgo, para «atacar [...] la conciencia del espectador burgués» (Riaza 1982: 26)– que surgen unas de las otras o se desarrollan paralelamente en el escenario y, a modo de cajas chinas, quedan intercaladas en la dramatización principal.

Los personajes, a excepción de las prostitutas del teatro-prostíbulo itinerante, no llevan nombre, aunque forman tres parejas reconocibles por el color de sus fundas: la primera está formada por el Negro 1º y el Negro 2º; la segunda por el Amarillo 1º y el Amarillo 2º; y la última por el Negroamarillo 1º y el Negroamarillo 2º. Completa el grupo el personaje del Blanco. El hecho de que todos ellos no sean nombrados permite al autor cambiarles de papel como si fueran unas máscaras. Así, por ejemplo, los Negros, quienes representan a los regidores del poder establecido a lo largo de toda la obra, actúan también como padre y madre de Don Juan, intercambiando sus roles y su género según

⁴⁰⁸ A esta edición (Riaza 1973) remiten todas las citas del texto que llevarán solo el número de página.

⁴⁰⁹ El hecho de proponer una representación realizada en un carro durante la última noche de carnaval, remite de forma desacralizadora a los autos sacramentales que se solían representar en España el día del *Corpus Christi* en los siglos XVI y XVII.

convenga, tanto en el principio, como en el final de la representación marco. El Negro 1º encarna también la estatua del Comendador en el desenlace de la puesta en escena del *Tenorio*. El autor recurre al mismo mecanismo al referirse al personaje del mítico seductor: en la función en el carro, lo interpretan los Amarillos, quienes, en cambio, actúan de mendigos en las otras escenas de la obra. Por su parte, el Blanco lo interpreta en la dramatización marco, actuando como un fantoche que renuncia a la lucha por la libertad.

Además, el procedimiento de la «mise en abyme» permite crear la ilusión de que en cualquier lugar y en cada época puede instaurarse una relación de violencia y supremacía impuesta por los opresores a los oprimidos. La originalísima versión teatral –que, como veremos más adelante, se basa en el *Tenorio*, pero que alude también al *Burlador*– que las meretrices ofrecen a los habitantes de un pueblo sin precisar, representa una alegoría de dicha relación. Sin embargo, la rebeldía y el deseo de libertad, valores asociados tradicionalmente con la figura de Don Juan, quedan degradados en la obra de Riaza, siendo el protagonista un «antihéroe» débil y sumiso, cobarde y oportunista. Así pues, la pareja de Negros, quien encarna, como ya hemos dicho, la autoridad opresiva, asiste al espectáculo desde su palacio y maniobra la escena de manera directa o por medio de ayudantes, como los Negroamarillos, convirtiendo a los otros personajes en títeres que, aunque intentan alzarse en contra de las órdenes impuestas, acaban por aceptarlas. Cuando, por ejemplo, los Amarillos, en su papel de Don Juan, se rebelan a esta tiranía, degüellan al Negro 1º para, luego, convertirlo en una estatua de yeso que veneran. De este modo, nos parece que Riaza alude a la permanencia y repetitividad del sistema opresivo, puesto que dicha transformación ocurre al personaje que poco antes había interpretado el papel de la estatua del Comendador. Riaza vuelve a utilizar el mismo mecanismo de aniquilación que había afectado a los Amarillos para describir la actitud del Blanco, tanto en su papel de hijo de una familia poderosa e influyente, como en el de Don Juan. En el final del drama este personaje, empujado por los Negroamarillos, quienes a su vez ejecutan la voluntad impuesta por los Negros, en un primer momento asume grotescamente el papel del héroe mítico, pero, luego, horrorizado por sus propios actos, reniega de su postura rebelde y regresa a casa para cumplir con los deseos

de sus padres. Por lo tanto, el objetivo de la farsa organizada por los Negros es el de enseñar al joven, y en proyección a todo el mundo, el respeto hacia la tradición y la disciplina, valores consagrados y perpetuados por la familia Tenorio/Ulloa, y que son los mismos que los detentadores del poder autoritario consideran fundamentales. La obra concluye con la ritualización de la comida familiar en casa de los Tenorio. Este acontecimiento representa otra alegoría que sirve para volver a establecer el orden constitutivo primordial, puesto que como dice Castilla, la «puntualidad, bendición de la mesa, conversación familiar, teoría y práctica de los buenos modales, rutinas y costumbres [son] garantías del orden» (Castilla 1982: 17), que se forma a base de una serie de actos rituales con víctima.

Por último, merece la pena detenerse en las referencias intertextuales relacionadas con el mito de Don Juan presentes en el drama, haciendo hincapié en la curiosa interpretación que Riaza propone de ellas. En el paratexto inicial, el autor agradece irónicamente a una serie «de [...] ilustres personalidades» (31), cuya labor y obras influyeron en la redacción del drama. Entre los nombres citados aparecen los de Francisco Delicado y Fernando de Rojas, al que el autor remite, según nuestro juicio, por lo que concierne al personaje de la alcahueta, al que nos referiremos más adelante. Por su parte, el nombramiento de Tirso de Molina y José Zorrilla alude a los dramas que representan los hipotextos principales de la obra de Riaza. La referencia a Montherlant nos parece que sirve para la elaboración grotesca y absurda del mito que el escritor francés formula en *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*⁴¹⁰; Lo que comparten Montherlant y Riaza es la mirada irreverente, puesto que ambos pretenden desmitificar la tradición donjuanesca recurriendo a la parodia y a la provocación, mezclando también elementos trágicos y cómicos. Asimismo, en ambos dramas se aborda el tema de la relación padre-hijo –Don Juan y Alcacer en el texto de Montherlant, y la pareja de Negros y el Blanco en Riaza–, en la que caben los sentimientos de ternura, pero también de desprecio, indiferencia y sumisión. La alusión a William Shakespeare es evidente cuando Riaza, al principio de su drama, reelabora la

⁴¹⁰ El drama fue escrito entre 1956 y 1957, estrenado en 1958 y publicado ese mismo año con el título de *Don Juan*. La edición donde la obra aparece por primera vez como *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)* es de 1972 (Hernández 1999: 651).

representación de la escena segunda del primer acto de *Romeo y Julieta*⁴¹¹. De hecho, al principio de la dramatización marco, el Blanco, en su momentáneo papel de hija de los Negros, se encuentra encerrada en su habitación y recibe la visita del Negroamarillo 1º, en su función transitoria de criada de la familia de los Tenorio, quien le comunica que pronto recibirá una petición de matrimonio. Con posterioridad, también la pareja de los Negros, intercambiando sus papeles de padre y madre del Blanco, informarán a su hija de su decisión de casarla con un primo suyo llamado Don Juan Tenorio y que hasta el día de la celebración quedará enclaustrada en un convento. Finalmente, la joven no podrá sino aceptar las decisiones que le imponen. La escena se cierra con la fiesta en el palacio de los Negros cuando se realiza el encuentro entre los dos jóvenes.

Sin embargo, a todos estos nexos intertextuales habría que añadir otros, tal vez menos reconocibles, por no citarse de manera directa en el texto de Riaza, pero, en nuestra opinión, igualmente importantes. Por un lado, creemos que el autor mira también hacia los orígenes del mito, más allá del drama de Tirso, incluyendo en el final una alusión al desafío a la calavera y a la burla a la estatua barbuda del Comendador. Por otro, suponemos que la interpretación del mito de Riaza hace un guiño a la de Sender, puesto que ambos autores conceden un gran protagonismo a las meretrices. Además, como ocurre en *Don Juan en la mancebía*, donde Beatriz acaba ajusticiada por un Tribunal de la Inquisición, en la obra del dramaturgo madrileño se inserta un entremés, que según dice la acotación debería titularse «Paso y entretenimiento del orden restablecido» (116), en el cual se asiste a la condena a muerte de las tres prostitutas a cargo de otro Tribunal inquisitorial, esta vez constituido por La Madam, la estatua del Negro 1º y el Negro 2º. En esta escena, el carácter hipócrita de los detentores de un poder

⁴¹¹ Es evidente que la escena alude al famoso drama de Shakespeare (I, 2), en donde el conde Paris –pariente del príncipe de Verona–, se reúne con el señor Capuleto para conversar sobre la idea de contraer matrimonio con su hija Julieta. Pero el señor Capuleto le pide que espere durante un plazo de dos años más, tiempo tras el cual su hija cumpliría quince años. Mientras tanto, se organizará un baile familiar de carácter formal para celebrar el enlace. A continuación, la señora Capuleto y la nodriza de Julieta informan a la joven de la decisión tomada por su padre e intentan convencerla de que acepte casarse con Paris.

totalitario y la fuerza represora que estos ejercen sobre el pueblo se hacen incluso más evidentes que en la obra de Sender, puesto que el juicio se triplica, produciéndose con el mismo mecanismo repetido por tres veces, según el esquema siguiente: 1ª acusación – defensa – tortura; 2ª acusación – nueva defensa – otra tortura; 3ª acusación – última defensa, manipulada y más acorde a las expectativas de sus acusadores – última tortura y muerte de las mujeres.

Con respecto a la presencia del *Tenorio* en el texto de Riaza, se observa cómo el autor emplea los nombres de los personajes de la obra del autor vallisoletano para identificar de cuando en cuando los distintos papeles asumidos por los protagonistas de su comedia, bien sea en la representación marco, bien en las demás escenas. Además, a lo largo de la función a cargo de las prostitutas se representan, desde una mirada, sin duda, distorsionada y degradante, pero también irónica, si no sarcástica o cómica, los episodios más conocidos del drama de Zorrilla, citando también al pie de la letra algunos de los versos más representativos de esta. De entre estos elementos encontramos:

- a) El catálogo, ya no de las seducidas, sino de las prostitutas que trabajan en el prostíbulo ambulante de La Madam, a saber, Leidi, Boquerona y Destinee;
- b) La carta que Don Juan escribe a doña Inés, y que la novicia recibe con la ayuda de Brígida (Parte I, acto III, escena 3), y que, en este caso, es redactada por los dos Amarillos ayudados por las meretrices;
- c) La cita directa de la frase: «Yo a los palacios subí, yo a las cabañas bajé» (75), pronunciada originariamente por el Tenorio antes de abrir paso a la seducción de Ana (I parte, acto I, escena 12), a la cual Riaza recurre para escenificar tanto dicha escena como la del engaño de Don Juan a Tisbea, que se produce, en cambio, en el texto de Tirso. Curiosamente, en el primer caso, el autor reemplaza el protagonista masculino por don Luis, representado por el Amarillo 1º, mientras que los intérpretes del segundo son el Amarillo 2º y Boquerona respectivamente. En dichas escenas se

alude también al personaje de la Celestina, en su papel de alcahueta, personificada por el Negroamarillo 2º;

- d) El duelo entre Mejía y Don Juan, escenificado por los Amarillos, quienes intercambian estos papeles según convenga;
- e) La escena del sofá (I parte, IV acto, escena 3) reinterpretada en clave burlesca por los dos Amarillos actuando como Don Juan, y por Destinee, encarnando a doña Inés;
- f) El desafío al muerto en el cementerio, aunque el Blanco, asumido ya el papel de Don Juan impuesto por los Negroamarillos –quienes a su vez le sugieren las palabras que el Tenorio pronuncia en el final del drama de Zorrilla– sucumbe al miedo. Hay aquí otro elemento que subvierte los patrones tradicionales del mito, puesto que, como es sabido, el terror y el asombro suscitados por la intervención de lo ultraterreno en el plano de la realidad caracterizan normalmente al personaje del criado y no al del héroe.

Así, pues, como acabamos de decir, la referencia directa al *Burlador* se reduce a la escena de seducción de Tisbea (Acto I, escena 15) y, en concreto, a la amonestación de Catalinón –personaje interpretado momentáneamente por el Negroamarillo 2º– quien advierte a Don Juan del peligro al que lo llevaría su conducta, pronunciando la misma frase que se halla en el texto tirsiano: «¡Los que fingís o engaños / las mujeres de esta suerte / lo pagaréis con la muerte!» (90), a la cual Don Juan –encarnado por el Amarillo 2º– contesta: «¡Qué largo me lo fiais!» (90).

Para terminar, podemos afirmar que, igual que había hecho Unamuno, seguido por otros autores, entre los cuales se encuentran Jerónimo López Mozo, José Luis Alonso de Santos, Antonio Mercero y Carlos Saura, también Luis Riaza presenta la vida como actuación teatral, concibiendo la plaza donde se escenifica una particular adaptación del *Tenorio* como uno de los posibles escenarios en donde se representa el mundo. No obstante, en la concepción de su obra, Riaza se aleja de la interpretación de los autores arriba mencionados. En primer lugar,

porque recurre a otros textos que, aunque no aluden siquiera al mito, influyen tanto en la caracterización de los personajes como en la estructuración del drama. Además, si en todas las versiones de los escritores que acabamos de citar los protagonistas remitían específicamente al relato mítico tradicional, en el texto de Riaza, en cambio, los personajes solo aluden a dicha tradición, puesto que, por no tener una identidad bien definida, se presentan como fantoches, anónimos y grotescos, que van asumiendo cada uno un papel distinto según la función que el autor les atribuye en algún momento determinado. Sin embargo, el tratamiento al que Riaza somete el mito, pese a que lo despoja de sus rasgos constitutivos, resulta revelador, pues pone de manifiesto la ilusión de vivir que se ofrece al pueblo a cambio de la libertad de decidir de su destino. De hecho, tanto la dramatización marco como la representación del *Don Juan Tenorio*, llevada a cabo por las meretrices, y el entremés donde estas son ajusticiadas, aparecen como trasuntos de la realidad española de su tiempo observada con agudeza crítica e intento desmitificador.

6.2. *Larva. Babel de una noche de San Juan* (1983), de Julián Ríos

La identidad fluida y los personajes representados como fantoches y máscaras que han caracterizado el texto de Riaza se vuelven a encontrar en una de las interpretaciones del mito de Don Juan más vanguardista y experimental que ha aparecido en España, es decir, la novela *Larva. Babel de una noche de San Juan*, que Julián Ríos publicó en 1983. La acción, muy reducida, de esta compleja y personalísima obra, ejemplo de escritura experimental de corte posmoderno, se desarrolla durante la verbena de San Juan en el Londres contemporáneo al del autor y cuenta la aventura vivida por un hombre, Milalias, disfrazado de Don Juan, y de Babelle, su compañera y novata doña Juana. La obra acaba con la muerte del protagonista y su reencarnación en el cuerpo de una niña.

El título de la novela merece una reflexión inicial. La alusión a la larva no es nada casual, pues alude a una serie de metamorfosis que, en la interpretación del autor, se hacen posibles en una noche mágica, como la de San Juan, en la que

todos los personajes pueden cambiar de identidad y asumir otras más acordes a sus gustos. Además, el autor subraya la relación entre este título tan emblemático y el héroe mítico, que se inscribe en el signo del disfraz y del carnaval, nada más empezar el texto:

En la noche de San Juan? Sí, en la mascarada de una noche oscura de Don Juan [...] Y detrás, a pocos pasos, un Don Giovanni tétrico (: sombrero de ala ancha negro con plumas blancas, antifaz negro, capa negra) [...] El Ternorio! Don Juan Trenorio! (Ríos 1983: 13)⁴¹².

En esta cita el motivo del mimetismo en directa relación con el mito está muy presente: se evoca la noche, la oscuridad, las máscaras y el disfraz; elementos que, como es sabido, Don Juan aprecia y a los cuales recurre bien para ocultar su identidad –caracterizándose como el «hombre sin nombre» del *Burlador* (I, 1)–, bien para perseguir a las mujeres.

Asimismo, el hecho de que el autor aluda a una larva remite alegóricamente a los acontecimientos que ocurren en el desenlace de la novela: Milalias/Don Juan, tras ser ajusticiado por mano de sus víctimas, renace transformado en un ser femenino. Esta metamorfosis transgenérica, junto con la comparación del protagonista con una máscara o una sombra, y la ampliación del tema de la identidad fluida que afecta a todos los personajes de la novela, parece sugerir, una vez más, que el mito de Don Juan en su interpretación moderna no solo ha perdido su original transcendencia, sino que sus tratos identificativos están fragmentados y repartidos entre varias figuras.

Esta pérdida de valores clásicos se hace evidente también en la dificultad interpretativa de una narración variable, ambigua y siempre interrumpida. Estas características forman un hipertexto en el cual, como afirmaba Elsa Dehennin,

todas las modalidades de la transtextualidad registradas por Genette se combinan no sólo masiva y declaradamente, sino con 'exceso' deliberado: el paratexto, el intertexto

⁴¹² Las citas del texto remitirán siempre a esta edición (Ríos 1983) y llevarán solo el número de página correspondiente. Ríos utiliza una lengua muy personal e innovadora que se aparta del español estándar incluso por lo que respecta a las convenciones gráficas.

- entendido como copresencia explícita o implícita de dos o más textos - el metatexto y la transformación siempre humorística, paródica, de hipotextos ya paródicos de Rabelais a Joyce pasando por Cervantes, condicionan una lectura que será todo salvo lineal, continua, referencial, fácil (Dehennin 1995: 68).

En otras palabras, para Julián Ríos escribir es jugar con el lenguaje, explorando todas las combinaciones formales y semánticas posibles que se establecen en la relación entre significado y significante. De este modo, dota a su novela de aquel carácter dialógico y polifónico del que hablaba Bajtín, por lo cual «la palabra llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmada de sentidos ajenos» (Bajtín 2003: 295). Sin embargo, el resultado de este proceso es un texto que, como diría Barthes «desacomoda [...], hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector» (Barthes 1982: 13). Así, pues, el escritor juega en su novela tanto con las cinco categorías de la transtextualidad detectadas por Genette como con todos los niveles que componen el sistema lingüístico –es decir, la fonética y la fonología, la morfología, la sintáctica, la semántica, la pragmática y la lexicología– para construir un texto que podríamos definir, citando el subtítulo de la novela, babélico.

Todo esto se hace evidente ya en la estructura formal de la obra, que se compone de cinco capítulos, en los que el relato propiamente dicho se encuentra en la página derecha, mientras una serie de notas, que al contrario de su función tradicional confunden más que aclarar el significado del texto, se posicionan en la izquierda. A estas partes se añaden unas notas conclusivas escritas por Babelle que se denominan «de la almohada» (9), en las que se recopilan las aventuras eróticas del protagonista; un álbum de fotografías perteneciente a la joven, donde aparecen algunos lugares de Londres que se mencionan en la obra; y, finalmente, un curioso índice de nombres, en donde las entradas no corresponden con exactitud a las que se encuentran en el texto principal. Por lo tanto, la narración se desarrolla a lo largo de todas las partes que componen la novela, convirtiendo los paratextos en elementos integrantes del relato. Por esta razón, Daniel-Henry Pageaux (2008: 135) apuntaba que la lectura de la novela se produce, más que circularmente, en espiral, debido al continuo pasaje del texto de las páginas impares a las dos series de notas y, añadimos nosotros, también al álbum

fotográfico. Asimismo, el lenguaje utilizado por el llamado «Joyce español» (Dehennin 1998: 67)⁴¹³ no es nada convencional: neologismos, palabras aglutinadas, extranjerismos, mezcla de unidades lexicales de procedencia diferente se combinan para formar juegos de palabras, anagramas y frases que transmiten al lector múltiples significados⁴¹⁴.

La ambigüedad formal de la obra se mantiene también por la presencia de tres narradores principales, que multiplican el foco de la narración: el primero, que se designa explícitamente en su función, es llamado Herr Narrator; los otros dos son Milalias y Babelle, también protagonistas, como ya hemos dicho, de la novela. Es evidente que, como ya había apuntado Pageaux (2008: 135-136), esta tríade remite a las tres constantes del mito detectadas por Rousset en 1978. Sin embargo, en *Larva* dichos patrones se invierten y se mezclan, convirtiendo al héroe en víctima, acentuando el rasgo vengador de las mujeres y recurriendo a un tratamiento original del castigo divino.

Por lo que atañe a Herr Narrator, su dúplice función de narrador y Comendador se denota ya en la primera nota del texto:

No hay folía a dos sin tres?, se preguntaba una noche el inaudito calculador de los mil alias papeleando con su bella babélica [...] en la torre de papel. Babelle, Milalias y... Herr Narrator. Qui?, inquirió ella. Una especie de ventrílocuelo que malimita nuestras voces, explicó. El ecomentador que nos dobla y trata de poner en claroscuro todo lo que escrivivimos a la diablo. Loco de partida doble, *Narr* y *Tor*, por eso le puse en germanía Herr Narrator. Ah bon. Ya lo conocerás... En sus delirios se toma por el autor de nuestro folletón (12).

En este fragmento, Milalias («mil alias»), acompañado por Babelle («bella babélica») se levanta en contra de Herr Narrator y lo acusa de plagio, tal como indica el neologismo «malimita». No obstante, lo que llama más la atención de esta cita es el sustantivo aglutinado «ecomentador», que remite a tres significados distintos: siendo Herr Narrator el personaje que repite (eco), pero también el que

⁴¹³ Las características formales de *Larva* se aproximan a las de *Finnegans Wake*, la novela que James Joyce publicó en 1939.

⁴¹⁴ Sobre la formación de las palabras en *Larva*, véase Rodríguez (1996: 193-198).

comenta (comentador), esta figura parece designarse como el doble del autor, quien en su reescritura recupera los elementos fundamentales del mito para comentarlos y reinventarlos. Además, el parecido fonético entre «ecomentador», «Comentador» y «Comendador» permite el acercamiento entre la figura de Herr Narrator y la de la Muerte encarnada tradicionalmente en el Convidado de piedra. La fusión entre estos dos personajes se explicita en muchas ocasiones, como, por ejemplo, donde se lee, «Interp-e-o-lación del Comendador, alias Herr Narrator» (14) y «Nota forzada del Comentador alias Herr Narrator» (290), respectivamente. La presencia de la estatua de piedra, que vuelve desde el más allá para vengarse, se hace evidente, en cambio, cuando se la compara a la Piedra de Rosetta: «De piedra ha de ser la Rosetta [...] Y de piedra el convidado! [...] el Comendador blanqueado que estaba de estatua junto a la puerta. Ya le llegará el justo castigo al castigador, y a sus compinches» (105). En otro momento se lee: «taconeaba taladrantemente la estatua del Comendador [...] con un libro de mármol abierto entre sus manos marmóreas y mirando ausente en torno» (427). Ambas citas hacen hincapié también en el poder de la escritura, volviendo a confirmar la teoría según la cual Herr Narrator, además de personificar al Comendador, representa el doble del autor. De esta manera, como explicaremos a continuación, Ríos despoja a este personaje de su función originaria, otorgándosela, en cambio, al grupo de las mujeres seducidas.

Con respecto al segundo elemento constante del mito, en la novela de Ríos este se triplica: por un lado, se halla Babelle, coprotagonista junto a Milalias; luego, se encuentran las casi sesenta mujeres seducidas; y, por último, la niña en que se reencarna el héroe, no por casualidad llamada Juana. El autor concede a todos estos personajes el mismo espesor que, como ya hemos visto, se empezó a conferir a las figuras femeninas a partir del romanticismo y que se fundamentó en algunas interpretaciones del mito de los siglos XX y XXI. No obstante, las funciones desempeñadas por cada uno de los subgrupos femeninos son bien distintas. En primer lugar, el personaje de Babelle alude al de la heroína romántica por representar el *alter-ego* de Milalias, la compañera elegida que no tiene razón para condenarle. Asimismo, en su papel de discípula del protagonista, la joven emprende un proceso de metamorfosis personal, por lo cual se les trasponen los

rasgos del seductor y del libertino que tradicionalmente pertenecían a Don Juan, y que han caracterizado a los personajes femeninos ya a partir de la novela de Laclos y que hemos detectado, aunque con matices diferentes, también en las obras de George Sand, Jacinto Octavio Picón y Ángeles Vicente, así como en las de Juan José Alonso Millán y Jesús Campos. Por otra parte, su figura se funde con la del criado del héroe, puesto que es ella quien se hace cómplice de las aventuras de Milalias, a la vez que guarda la famosa lista de las seducidas en las ya citadas «Notas de la almohada». Pageaux insiste en la importancia que este personaje ejerce en la narración, no solo como musa inspiradora de Don Juan y recopiladora de sus aventuras, sino también porque en su papel de narradora se considera al mismo nivel que el héroe. De hecho, según el estudioso francés,

Babelle, compagne de Milalias/Don Juan, l'accompagne dans ses conquêtes. Elle l'aide, elle est comptable de ses aventures. Elle compte et conte, raconte. Elle est à la fois celle qui archive les aventures dans les « Notes » et l'inspiratrice, une sorte de super-muse. Elle est la *novia eterna* [...], la première, l'unique entre toutes les femmes (Pageaux 2008: 138).

Así, pues, si la joven contribuye a la redacción de la historia de Milalias, este último, por su parte, la convierte en la heroína de su novela:

Tú eres la prima donna assoluta de mi ópera [...] Eres la protagonista que yo andaba buscando, le había dicho in illo tempore, cuando se encontraron por azar en la estación de Paddington [...] La halagaba llegar a ser un personaje de novela? La bautizó Babelle [...] quizá porque solía balbucear en sueños, litanie polyglotte, en múltiples idiomas y dialectos nocturnos (40).

Sin embargo, la función desempeñada por el grupo de las seducidas es la antítesis de la de Babelle, puesto que Julián Ríos convierte a las víctimas de Don Juan en las ejecutoras de su castigo. De este modo, el autor priva tanto al seductor mítico, como a la figura del Comendador de sus valores tradicionales: Don Juan de verdugo pasa a ser víctima y la Estatua se reduce a mero comentador de la historia. Asimismo, en el texto se subraya la violencia con que las mujeres ejecutan su venganza, comparándola a la de una ronda de «furias que [...] le daba vueltas como a un peonzo y manotadas a voleo gritándole palabras atropelladas.

Círculo vicioso? [...] Ahora le sacan la lengua! Ladrán, abuchean, ridiculizan, vejan, afrentan» (305). La ferocidad aumenta y se intensifica, tal como demuestra la acumulación vertiginosa de verbos sin puntuación entre los fragmentos, al tiempo que reproduce el movimiento circular de la ronda:

[Las mujeres] acogotan ahorcan apalean apuñalan apedrean aporrean apuñetean arañan azotan baten cachetean cascan cocean chicotean dentellan empalan enlodan fustigan golpetean horadan inflaman jarrean jeringan knutean latiguan llagan magullan navajean ñequen oprimen rasgan rompen sacuden santiguan descristianan trompean vapulean xilofonizan yugulan zurran (407).

El motivo de la venganza, como es sabido, se acompaña al del «tan largo me lo fiais» y al del nunca realizado arrepentimiento del héroe, ambos procedentes del mito originario. En su versión, Julián Ríos trata estas temáticas desde el punto de vista de las mujeres, eludiendo tanto la figura del criado, asumida, como hemos dicho anteriormente, por Babelle, como la del Comendador, convertido en narrador y comentarista de la historia. De hecho, con respecto al primer tema, son precisamente las seducidas que recuerdan a Milalias «que no hay plazo [...] que no se cumpla» (319), citando directamente una parte del título de la comedia de Antonio de Zamora. Por lo que atañe al segundo, en cambio, no se concede al seductor la oportunidad de redención, puesto que las mujeres, tras juzgarlo y condenarlo, le notifican que: «arderás para siempre. No preguntes por quién redoblan las campanas. No hay redención para ti!» (405)⁴¹⁵. Por lo tanto, el castigo final se revela conforme a las injusticias subidas por las mujeres: Milalias acaba castrado y, en último término, fue asesinado.

Pero, como ya se ha anticipado, en la interpretación del autor, la muerte es, a la vez, resurgimiento. Milalias/Don Juan muere a cargo de la mujer para renacer, gracias a esta, en un cuerpo de niña:

⁴¹⁵ En esta frase es evidente tanto la referencia a la novela *Por quién doblan las campanas*, en inglés *For Whom the Bell Tolls*, (1940), de Ernest Hemingway –cuyo motivo, como se sabe, proviene de la *Meditación XVII* (1624), de John Donne– como el juego de palabra del neologismo «campanas», que alude semánticamente tanto a la muerte, como a las penas de un condenado.

Para ti. La gran ocasión. No era lo que buscabas? Entre! En el antro de la mujer. Hoy en la tripa y mañana Dios dirá. Así en el fin como en el inicio. Entrar sucio y salir limpio [...] Naces entre heces y feneces y renaces. [...] Parto. Corto. Con el cordón de tu corpiño mi niño menino. Entra en nosotras y saldrás todo nuevo bajo el sol. De medianoche! Te damos a luz en la noche cerrada [...] Au! Ya te sacamos. Qué? Sh! Que tiene la tiña? Sh! Una riña? Una piña? Una niña! [...] Juana (413).

En este fragmento parece evidente la metáfora de la muerte como purificación. No obstante, el hecho de condenar al héroe a renacer encarnado en la pequeña Juana rompe una vez más con el tratamiento tradicional del mito. El significado que el autor parece comunicarnos en el desenlace de la novela es que el héroe, a partir de ese momento, ya no renacerá eternamente igual a sí mismo. Su estirpe de seductores se ha acabado para siempre, abriendo paso a una nueva época: la de las seductoras.

El tercer narrador, como ya hemos anticipado, es Emil Alia, que es el nombre real que Julián Ríos atribuye a Milalias, aunque el autor lo somete a todo tipo de modificación. Este mecanismo demuestra la imposibilidad de atribuir al héroe mítico una sola personalidad. A este propósito, asumimos otra vez lo apuntado por Pageaux, quien afirma: «Ses multiples appellations renvoient aux grands noms qui composent ce que l'on appelle le mythe de Don Juan. Comme chez Lévi-Strauss, le mythe est la somme de toutes ses variantes» (Pageaux 2008: 139). Todo esto se explicita en la nota 5 de la primera página de la novela, en la cual es evidente, además, la referencia intertextual al *Burlador*: «Don qué...? Quién?: Un hombre sin nombre. Sí, porque los tiene todos. Llamémosle, para abreviar: Don Johannes Fucktotum» (12)⁴¹⁶. Por lo tanto, la ocultación de la identidad del héroe se constituye como el *leitmotiv* de la obra, bien sea recurriendo a las máscaras y a los disfraces utilizados en la noche carnavalesca de la verbena de San Juan, bien

⁴¹⁶ De este neologismo, en donde se mezcla la palabra inglesa «fuck» con la latina «factotum», se puede apreciar el carácter lúdico que caracteriza muchos de los pasajes del texto de Julián Ríos. En este enunciado el autor juega con el doble sentido representado por la unión de estas dos palabras, poniéndolas en relación, incluso, con la frase anterior que decía «los tiene todos». El juego semántico alude a la identidad indefinida del héroe, comparándola con la falta de distinción en asuntos sexuales que lo caracteriza.

celando su nombre o tratando al personaje como una sombra depredadora que persigue a una mujer:

Don Juan se embozó en su capa [...] La voy a perder (y se abría paso a codazos) entre esta tumultitud. Seré su sombra, hasta que pueda desenmascaramme [...] Esta cabezota loca [...] sigue sin oír la voz de su amor embozado. [...] ((Su sombra de la mala sombra? Y su eco, casi. Pero iba ida o como hipnotizada y no se daba cuenta, por lo menos al principio, que la negraznadora sombra, aspetta il corvo!, la seguía todo el tiempo.)) (17).

En otras palabras, Milalias funciona como doble de Don Juan –en su acepción de seductor y libertino⁴¹⁷, pero este doble, que es Milalias, tiene a su vez otro doble. El hombre manifiesta esta duplicación de dobles cuando, encontrando a otro personaje, que lleva su mismo disfraz en la fiesta londinense, se pregunta: «Otro doble? [...] Mi doble!?! [...] Un doble doble?» (305). El hombre asiste al castigo de este otro «fantoche» de Don Juan. Pero, por ser él el doble de este doble, la condena perpetuada por la multitud de mujeres se dirige también a él, según el mecanismo que hemos delineado en el apartado anterior.

Es interesante notar, además, que conceder al protagonista masculino también el papel de narrador de sus propias aventuras, contándolas desde una perspectiva personal e introspectiva, permite al personaje reflexionar acerca de su condición, dudando, como en el caso que acabamos de citar, de su estatuto mítico. Es el mismo rasgo que, como hemos visto, caracterizan las obras, todas ellas posteriores, de Vicente Molina Foix, Paloma Díaz-Mas y Tomás Segovia, en las cuales se hace hincapié en las razones por las cuales el don Juan personaje se ha convertido en Don Juan mítico. No obstante, la novela de Ríos mantiene la ambigüedad propia de la narración polifónica, puesto que combina los pasajes narrados por el propio héroe con los de los otros dos narradores, tal como

⁴¹⁷ Las referencias a la tradición francesa, inglesa y alemana del mito, que lo querían ateo y libertino, dibujado, además, como un seductor locuaz, ansioso de poseer a cada una de las mujeres solo por un instante se interponen a lo largo de toda la obra. En una ocasión, por ejemplo, se dice: «Libertino atrapado repasando viejos amoríos... libertino esclavo... loco por las mujeres y las palabras» (305).

demuestra el fragmento que reproducimos a continuación, en donde se alude también a las múltiples seducciones del héroe:

Délit de lit..., Don Juan delirando liado en su capa. El hecho delictuoso... Desata! Todos esos enlaces... Lazos al retorcerse víboras anudadas. En camastros de fuego. Apenas se apaga uno se enciende otro. Fatuo, fuego eterno! El cuento de nunca acabar. Sigue haciendo números, y ya verás. Qué pesadilla que se muerde la cola!, y desperté empapado en sudor. En sopor. Y volví a adormilarme contando, hasta mil por lo menos (67).

Pues bien, si la última parte de la cita se atribuye fácilmente a Milalias, por el uso de la primera persona masculina, adivinar a quién, entre Herr Narrator o Babelle, pertenece la narración de la primera parte, en cambio, resulta más complejo.

En conclusión, Julián Ríos, en su novela *Larva*, pone en relación la deconstrucción del tratamiento del mito con la del lenguaje, proceso que, en opinión de Pageaux, remite a los conceptos de desmitificación y remitificación:

Ainsi, la construction verbale, le patchwork culturel qu'est le Don Juan de Julian Rios [sic.] est-il le lieu d'un double travail d'écriture, ou d'un double processus poétique : démythification (du point de vue du stéréotype espagnol du Don Juan macho) et remythification par contamination avec d'autres mythes ou références européennes (Pageaux 2008: 140-141).

De hecho, desde el punto de vista lingüístico, la obra es la imagen de la mítica Torre de Babel, a la cual se alude en el subtítulo, puesto que el autor combina y funde palabras de idiomas diferentes, bien sea en una frase, bien en una misma palabra, dotando al texto de unas nuevas significaciones que el lector debe descifrar continuamente. Asimismo, el autor renueva la modalidad de lectura de un libro, renunciando a la estructura tradicional y lineal del texto para apostar por una más fragmentada que dialoga con todas las partes que componen la obra. Por lo cual, la novela representa un ejemplo significativo de hipertexto metanarrativo, en donde los juegos de palabras, así como las numerosas alusiones intertextuales, permiten que el autor y el lector reflexionen no solo sobre el mito de Don Juan,

sino también sobre la escritura en general. En este sentido resulta significativa una nota crítica de Herr Narrator, donde se lee:

Palabras sueltas... A desatar la lengua, deslenguado. Prosigue. Prose it, proscriptus! Prosit, langoureux! (Carmen mordax! : La double méprise pour un prose prospère mais périmée...) Il faut proserpinailler sur une prose si proustitouée et prostrée [...] Palabras sueltas, para llegar a la Liberatura (422).

Como resulta de la última frase de la cita –«Palabras sueltas, para llegar a la Liberatura»–, se trata de liberar el lenguaje de los lazos en los que se encuentra atado tradicionalmente, es decir, deconstruirlo y reconstruirlo. Este mecanismo se refleja también en el tratamiento del mito por parte del autor: los elementos que lo constituyen, como ya hemos visto, son reelaborados desde una perspectiva distorsionada. El hecho de que, en *Larva*, Don Juan se compare con una sombra, un fantoche o un disfraz sugiere que en la interpretación de Julián Ríos –al igual que en el drama de Luis Riaza, y en muchas otras versiones que hemos encontrado a lo largo de este estudio– el relato mítico, así como su héroe, se ha convertido en la sombra de sí mismo, privado, por tanto, de sus señas identificativas. Por otra parte, es igual de cierto que, aunque el mito ha sido despojado de sus funciones originarias, esto no significa que no pueda renacer: dotado, eso sí, de caracteres distintos y de significaciones nuevas, aunque permaneciendo reconocible en sus elementos esenciales.

6.3. *Don Juan en los infiernos* (1991), de Gonzalo Suárez

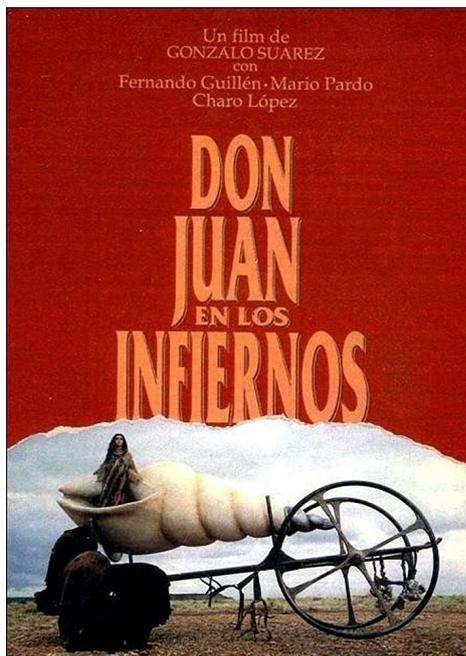


Ilustración 9. Cartel del estreno de *Don Juan en los infiernos* (1991), de Gonzalo Suárez.
<<https://www.imdb.com/title/tt0101755/mediaviewer/rm2868242176>>

Los mismos presupuestos sobre los que se han asentado las obras de Luis Riaza y Julián Ríos se vuelven a presentar en la versión cinematográfica de Gonzalo Suárez titulada *Don Juan en los infiernos* y estrenada el 13 de septiembre de 1991. Aunque fue candidata a los Premios Goya del año siguiente, la película no resultó premiada⁴¹⁸, debido, tal vez, a las críticas que en la época lamentaron la escasa presencia del mito en el desarrollo del discurso cinematográfico (Fernández Santos 1991: 39) y una interpretación demasiado filosófica y surreal del mismo (Urbez 1991: 4). No obstante, desde nuestro punto de vista, esta versión cinematográfica del mito de Don Juan destaca precisamente por desarrollar –como ya vimos en el caso del *Don Giovanni* de Carlos Saura– un discurso propio que se distancia de un modelo fijo del que partir y propone una interpretación intersemiótica e hiperdiscursiva compleja que merece un estudio más en profundidad. En efecto, como figura en los títulos de crédito, la historia de

⁴¹⁸ No obstante, el actor protagonista, Fernando Guillén, fue premiado por su interpretación de Don Juan.

Gonzalo Suárez está «inspirada libremente» (Suárez 1991)⁴¹⁹ en la obra de Molière. Esto significa que el director toma prestados algunos elementos de un hipotexto fácilmente reconocible por el público y los modifica según su personal interpretación para construir una historia propia, impidiendo, por consiguiente, una posible comparación de su película con una obra en concreto (Becerra 1997b: 25; y Fernández 1998: 529; 2000: 110-111)⁴²⁰. Las múltiples relaciones intertextuales de la película –en gran medida vinculadas con el mito de Don Juan y procedente de géneros y artes diferentes–⁴²¹ sirven, más que a la acción cinematográfica, al desarrollo del tema en que le interesa ahondar, es decir, el paso del tiempo y la muerte⁴²². De hecho, asumiendo lo apuntado por Luis Miguel Fernández (1998: 530), esta temática se presta a una caracterización física del héroe que se apoya en la tradición francesa de principios del siglo XX, a la vez que se distancia de la de Molière. Al mismo tiempo, a nuestro juicio, la personalidad del protagonista se acerca a los donjuanes más reflexivos y cerebrales surgidos, como hemos visto, en la España del siglo pasado, como, por ejemplo, los dibujados por Valle-Inclán, Azorín, Unamuno, Torrente Ballester, Molina Foix y Julián Ríos, entre otros, cuyas versiones, además, comparten la misma estética decadente y una perspectiva distorsionada de la realidad.

⁴¹⁹ A falta de una edición del guion, la transcripción de los diálogos es mía.

⁴²⁰ A este propósito, Fernández señala que en los títulos de crédito el tamaño de las letras que forman el nombre del director es mayor que el del autor literario. Asimismo, afirma que, en el cartel de la película, prima Gonzalo Suárez respecto a Molière, pues se pone de relieve el título de la película, se reproduce uno de los fotogramas más peculiares de la película, en el cual una joven india sale de una caracola gigante transportada por tres hombres, y, por último, desaparece del todo la referencia intertextual.

⁴²¹ Una de las disciplinas artísticas a la que Gonzalo Suárez recurre a menudo en la película es la pintura. El director nos ha confirmado, en la entrevista que reproducimos en el Apéndice, que el cuadro de Joachim Patinir, *El paso de la laguna Estigia* (1520-1524), hoy día conservado en el Museo del Prado, lo ha impulsado a rodar su propia versión del mito. En su estudio, Javier Hernández Ruiz (2004: 133-169) ha enumerado cuáles son y cómo se reproducen las obras pictóricas en la película.

⁴²² Refiriéndose al significado celado en el título de la película, Suárez en una entrevista afirmaba: «Ése es el tipo de infierno por el que me sentía atraído: la sensación del tiempo como devorador de sus hijos» (citado en Heredero 1991: 7).

La película consta de dos partes, de estructura muy distinta, pero unidas, como veremos a continuación, por el motivo de la caracola gigante y el agua de la laguna. La primera, muy breve, introduce el argumento, es decir, la reflexión en torno a la esencia del mito de Don Juan, que reside en la relación de la vida con el amor y la muerte, con lo trascendente y lo sobrenatural (Becerra 1997b: 26). La segunda, en cambio, narra de manera cronológica, lineal, y a veces irónica, los acontecimientos de la vida del héroe mítico, cuya fama le precede, hasta el desenlace trágico. Así, pues, la primera parte de la película empieza con la llegada a una laguna arbolada de un jinete a caballo en una noche tempestuosa⁴²³, en el momento en que una mujer está pariendo en una caracola gigante, vigilada por su criado. La escena termina con el descubrimiento de la verdadera identidad del caballero, que no es –como cabía esperar– Don Juan, sino doña Elvira, identificada como la esposa del mítico seductor, y que el criado es Sganarelle. Este último informa a Elvira de la muerte de su marido y de la condena eterna de este por no haberse arrepentido a tiempo. Asimismo, aclara que Don Juan no tiene ninguna responsabilidad respecto al embarazo de la joven de la que cuida. A pesar de que la ambientación de esta primera parte de la película alude a una interpretación romántica de la historia, la acción principal de la obra, que se desarrolla en la segunda parte, tiene lugar, en cambio, en la España de 1598, cuando Felipe II, poco antes de morir, decreta la condena de Don Juan, acusado injustamente del asesinato de una noble con quien había pasado la noche. Así, pues, el héroe, acompañado por su fiel criado Sganarelle, huye por el reino, refugiándose, en un primer momento, en una mancebía. Allí se acuesta con una prostituta, pero, al no poder pagarla, Don Juan ordena al criado que se disfrace de él mientras va en busca del dinero. Para ello, el burlador se dirige a casa de su padre al que pide, falsamente, perdón, confesándole, incluso, el deseo de hacerse monje. Tras obtener el dinero, se reúne con doña Elvira en un convento, del cual, una vez descubierta su verdadera identidad, logra escapar disfrazado de monje. Luego, se esconde en una iglesia, donde una mujer de la corte, supuestamente la reina, creyéndolo fraile, le pide que la confiese. Tras llegar unos soldados, Don

⁴²³ El viento, ha apuntado Gonzalo Suárez en nuestra entrevista, es un símbolo del «vértigo del tiempo que pasa».

Juan logra escapar de nuevo y, por el camino, encuentra el marido de la noble asesinada, y verdadero verdugo de esta, mientras golpea a la joven india ya aparecida en la primera escena. Los dos caballeros se desafían a un duelo y, finalmente, Don Juan muere. La película termina con Sganarelle que acompaña a su amo a una laguna, en donde Caronte lo conduce a los infiernos.

Como acabamos de ver, la película se estructura de manera circular, pues empieza donde termina: Don Juan muere para volver a nacer encarnado en el hijo de la joven india; un niño que, como dice Elvira, por haber «nacido entre los muertos solo puede llevar un nombre... Su nombre... Don Juan» (Suárez 1991). Además, tanto la presencia de la misma caracola gigante, que en la segunda parte de la película aparece transportada por tres hombres, como el agua de la laguna establecen una continuidad tanto espacial como semántica entre las dos acciones. Respecto a este último elemento, Fernández apuntaba que

[El agua] posee el semantismo del tiempo que articula el filme de un modo polisémico, pues si funciona como muerte en la secuencia final también lo hace como vida en la inicial, en la que las palabras que el narrador dice para situar los hechos de la historia se superponen a la misma imagen de la laguna con la que termina el filme (Fernández 1998: 532).

La imagen de la laguna, además de remitir al cuadro de Joachim Patinir, *El paso de la laguna Estigia* (1520-1524), apunta a la relación existente entre la versión de Gonzalo Suárez y la del *Don Juan aux enfers* (1846), de Baudelaire, que se manifiesta tanto en el título como en la escena final de la película. De hecho, la transmigración del protagonista al infierno con la cual termina la obra reproduce las imágenes tanto del cuadro del artista flamenco como las del poema inacabado del poeta francés, quien también aborda el tema de Don Juan a partir de la versión de Molière, situando al héroe, orgulloso e indiferente al reclamo de las seducidas y de Elvira, cruzando el río Estigia en la barca de Caronte.



Ilustración 10. *El paso de la laguna Estigia* (1520-1524), de Joachim Patinir.
<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-paso-de-la-laguna-estigia/c51349b6-049e-476c-a388-5ae6d301e8c1>>

Volviendo a la principal fuente de inspiración de la película, el *Dom Juan ou le festín de Pierre*, de Molière, se puede notar que, al igual que lo que ocurría en la comedia del dramaturgo francés, Gonzalo Suárez mantiene la función de Elvira como esposa del héroe que persigue a su marido. No obstante, a pesar de que, como afirma Carmen Becerra (1997b: 23-24), el tratamiento que se hace de esta figura en la película carece de la evolución psicológica que caracterizaba, en cambio, a este personaje de la obra de Molière, Elvira, según nos ha confirmado el mismo director, tiene «carácter, voluntad, fuerza, inteligencia, y, como la muchacha india, está dotada de capacidad de acción y rebeldía»⁴²⁴. Además, insistiendo en su función de mujer enamorada, se la acerca también a la Eleonora del *Ateísta Fulminato*, aludiendo incluso a la interpretación romántica, según la cual el personaje femenino alcanza su expresión más elevada. Con respecto al criado, además del nombre, se conservan muchos rasgos del de Molière, pues este personaje actúa en la obra y en la película como doble moral del héroe mítico, a la vez que se muestra temeroso de las leyes divinas y humanas que su amo

⁴²⁴ Cf. la entrevista completa a Gonzalo Suárez en el Apéndice de este trabajo.

transgrede continuamente. Asimismo, se reproduce casi con fidelidad la escena en la cual se elogian las virtudes del tabaco que abre el drama de Molière, y varios fragmentos de diálogos relacionados con el tema del dinero, en especial el que se produce entre Sganarelle y su amo después de la conversación entre Don Juan y su padre, que está tomado casi por entero de la escena II del acto V del drama francés. Pero, y más importante, es que en lo que concierne a la caracterización del protagonista, se mantienen en la película los rasgos principales del héroe en el que se fundamenta, pues en Don Juan, como nos ha dicho Gonzalo Suárez en la entrevista que presentamos en el Apéndice, «prevalece la intensidad del instante como desafío a la fugacidad de la vida y a la certeza de la muerte y a la amenaza de cualquier castigo humano o divino. Don Juan no vende el alma al diablo, la regala dispuesto a pagar el más alto precio por ejercer la más alta libertad personal, en detrimento de quien se interponga y al margen de las leyes de un mundo corrupto y de un sospechoso Más Allá». No obstante, asumiendo lo dicho por Luis Miguel Fernández, «en el [filme] de Gonzalo Suárez se da una mejora del estatuto axiológico del héroe por medio de una conducta y unos motivos más nobles que los de su entorno y, por ello, una *transvaloración* o valoración positiva que no hay en el texto de Molière» (Fernández 1998: 530). Don Juan no solo es muy atractivo, sino que está perdidamente enamorado de su esposa, a la vez que se hace generoso cuando defiende a la chica india de la agresión y se preocupa por su porvenir.

A la luz de todo lo dicho, no hay duda de que en la versión de Gonzalo Suárez se conservan todos los rasgos que identifican al Don Juan mítico. En efecto, el héroe se confirma como seductor de mujeres y transgresor de la norma social, esta última encarnada tanto en el Rey –quien, en la motivación de su sentencia, dice: «No se le castiga por el crimen, sino por el pecado» (Suárez 1991)– como en el padre y en el noble que, siguiendo la ley del honor, estrangula a su mujer. Al mismo tiempo, la representación de la muerte y el renacimiento del héroe confieren al texto la trascendencia que le corresponde. En este sentido, la película combina escenas cuyas imágenes y motivos «muestran al espectador fenómenos prodigiosos cuya representación hay que situar en un nivel metafórico, simbólico o alegórico» (Becerra 1997b: 27), al tiempo que presenta la historia de la vida y

aventuras de Don Juan desde una perspectiva más realista. Como resultado, se produce una sensación de incongruencia que desestabiliza al espectador, pero que suscita también su curiosidad.

Para terminar, puede decirse que tanto la película de Gonzalo Suárez como el drama de Luis Riaza y la novela de Julián Ríos participan de aquellos rasgos que rompen con la lógica de la narración tradicional y que podemos adscribir al posmodernismo. En efecto, todas estas versiones se apoderan del mito de Don Juan para deconstruirlo y reconstruirlo de una forma innovadora y personal, en la cual influyen también las condiciones socio-culturales de la época en que fueron elaboradas. El valor que tiene en común reside, por tanto, en el hecho de que sus autores hayan efectuado en ellas un proceso de liberación, tanto estilística como temática, que tiende a renovar de una forma original y, a veces, desconcertante, el significado tradicional del relato mítico, aunque permaneciendo este reconocible en sus elementos esenciales. El resultado es ofrecer al público una serie de reescrituras insólitas, pero atractivas, utilizando una práctica intertextual muy compleja y un tratamiento subjetivo del tiempo, al mismo tiempo que el ambiente en el cual se sumergen resulta decididamente evocativo, alegórico y ambiguo, mientras que el lenguaje al que recurren los autores es fragmentado, reinventado y autorreflexivo.

CONSIDERACIONES FINALES

Llegados al final de este trabajo, nos cumple sintetizar los resultados de nuestras pesquisas en el multifacético mundo de los donjuanes pasados y presentes para tratar de contestar a las preguntas iniciales acerca de este mito literario, en particular a la relacionada con su vigencia en la actualidad, después de tantos siglos y recorrer tantos caminos.

De acuerdo con los criterios selectivos enunciados en la introducción, y recurriendo a las herramientas proporcionadas por la crítica intertextual, los estudios de mitocrítica y los transgenéricos, se han realizado análisis de aquellas versiones literarias y cinematográficas del mito de Don Juan, consideradas como las más relevantes del contexto ideológico y cultural en el cual han sido elaboradas. En el desarrollo de dicho análisis se ha seguido un procedimiento similar en gran parte de las obras: estudio de las características del texto o de la película correspondiente, enmarcados en el contexto sociológico, cultural, estético y biográfico (en relación con el autor) en el que han surgido y referencia al género, estructura y trama del relato. Por otra parte, estos hipertextos se han relacionado con el paradigma de los hipotextos en los que se asientan, observando cómo los tres elementos constantes del mito, es decir, la presencia de la muerte, del grupo femenino y del héroe, han ido formándose en los distintos períodos. Además, como estaba previsto, se ha combinado el estudio diacrónico con el temático: se ha reconstruido la historia del mito de Don Juan desde sus orígenes hasta su evolución en la época posmoderna tratando de destacar líneas de tendencias o ejes temáticos, partiendo de la relación de las obras con el mito.

Por lo que concierne más estrictamente las razones que permiten la vigencia del mito de Don Juan hasta nuestros días, en primer lugar, ha sido necesario razonar la pertinencia de la atribución del carácter mítico al personaje literario, planteándonos la cuestión de los requisitos que debía cumplir un relato literario para poder ser considerado como mito y en qué sentido el protagonista de este relato reunía las características del héroe mítico. Así, pues, de acuerdo con las nociones de mito étnico-religioso apuntadas por Claude Lévi-Strauss y Mircea Eliade, y del mito literario precisadas por Philippe Sellier, Pierre Brunel y André

Siganos, Don Juan puede ser considerado un mito y, además, un mito literario, puesto que surge de un texto literario concreto y comparte con el mito étnico-religioso la misma saturación simbólica, la estructura cerrada, la repercusión social y la perspectiva metafísico-religiosa de la existencia. Aplicando esta definición a la teoría de los tres elementos constantes del mito de Don Juan postulada por Jean Rousset, se ha podido averiguar si a lo largo del tiempo la historia del joven estafador de mujeres y desafiador de la norma social y divina ha mantenido su estatuto mítico, es decir, si ha cumplido una serie de requisitos esenciales, tal como se precisa a continuación.

- a) La historia de Don Juan, aunque tenga su aplicación formal en géneros y medios distintos, desarrolla un discurso que expresa un valor trascendental o mítico. En su origen este elemento residía en la presencia activa de la muerte, agente de unión con lo sagrado y el más allá, encarnada en la estatua de piedra del Comendador que volvía para castigar al héroe. Con el paso del tiempo, el primer elemento constante del mito ha asumido formas y significados diferentes: a veces ha mantenido su función principal y, otras, en cambio, ha afectado al sustrato mítico del relato;
- b) El héroe se identifica como desafiador de las normas morales y religiosas que atañen a los fundamentos de la sociedad. Sin duda, este rasgo se ha mantenido constante en todas las versiones del mito analizadas, sublimándolo en alguna ocasión, parodiándolo o convirtiendo al héroe en un ser arrepentido en otras;
- c) La trasgresión del héroe se manifiesta por medio de la seducción, no solo en relación con las mujeres, sino también cuando, en el caso de la feminización del mito, la burla se dirige a las figuras masculinas.

A la luz de lo dicho, la pervivencia continuada del mito de Don Juan desde su aparición en el siglo XVII hasta la actualidad se debe, al igual de lo que ocurre con algunos de los más importantes mitos y personajes clásicos, a su capacidad de adaptación y respuesta a las expectativas del individuo de cualquier época, en un

proceso de metamorfosis progresiva que no le ha impedido mantenerse reconocible en los elementos esenciales que lo constituyen. A este respecto, nos parece que la identificación de las cinco líneas temáticas y formales en las que se ha intentado sistematizar la producción artística –literaria y cinematográfica– más reciente en lengua española conectada con el mito de Don Juan resulta significativa.

Así, pues, como hemos venido comentando, en el ámbito de las reescrituras del mito en el exilio republicano español, el relato mítico asume un significado decididamente político y existencial, en el cual se manifiesta el carácter libertario del héroe, facilitando, además, la recuperación del papel de la mujer en el proceso de seducción. Tanto Ramón J. Sender como José Ricardo Morales en sus respectivos dramas *Don Juan en la mancebía* (1968) y *Ardor con ardor se apaga* (1987) hacen hincapié en estos aspectos. Para ambos, el personaje mítico responde a la necesidad de una reapropiación moral del erotismo también por parte de las mujeres, al tiempo que condena los valores caducados e hipócritas del honor caballeresco, de la limpieza de sangre, de la intolerancia y de la represión social, encarnados en los detentores del poder político y religioso de su época. No obstante, si, por obvias razones históricas, la mirada crítica de Sender con respecto a la hipocresía moral y al carácter corrupto y violento de las instituciones afiliadas al franquismo, así como el intento de recuperación de la libertad sexual de todo individuo se manifiestan de manera menos evidente, en la versión de Morales, en cambio, estos presupuestos son mucho más directos.

Algunos autores, en cambio, parten del mito que nos ocupa para desarrollar, cada uno desde su personal interpretación, un discurso autorreflexivo basado en las distintas fórmulas de la *myse en abyme*, que permite el juego sugerente de los pasajes entre la ficción y la realidad, tal como hemos tratado de poner de manifiesto analizando los dramas *D.J.* (1987), de Jerónimo López Mozo, y *La sombra del Tenorio* (1994), de José Luis Alonso de Santos, así como las películas *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), de Antonio Mercero, e *Io, Don Giovanni* (2009), de Carlos Saura. Así, pues, López Mozo, en su obra dramática que surge en el marco del experimentalismo teatral que caracterizó los años ochenta del

siglo pasado, al tiempo que permanece fiel a la concepción del autor de un teatro político y comprometido, somete el relato a un proceso de desmitificación que nos permite reflexionar acerca de temas de actualidad, como es el de la homosexualidad, proporcionando también una interpretación ética de la sociedad. Por su parte, Alonso de Santos recurre al monólogo dramático para desarrollar su original interpretación de la obra de Zorrilla, eligiendo el punto de vista del actor que hace de Ciutti, es decir, del personaje secundario. Esta obra, además de representar un homenaje al mundo teatral y al *Tenorio*, se inserta en el ámbito de aquel teatro realístico-social, en el cual se entremezclan elementos cómicos y de contacto con el público, al que el dramaturgo vallisoletano se ha dedicado a lo largo de su vida profesional, y cuyo intento es rehabilitar a los personajes marginados y humildes. Los rasgos decididamente cómicos y la parodia, que por desgracia cae a menudo en la vulgaridad, caracterizan, en cambio, la concepción del mito –otra vez basada en el drama más popular de España– según Antonio Mercero. Con ironía, el director recurre al mecanismo metateatral para describir el enfrentamiento entre el falso donjuanismo, imperante en la época posmoderna, y el auténtico Don Juan, relegado a un ser fantasmal, recuerdo de un tiempo que ya no es; concibiendo, el primero, como un farsante –egoísta y arrogante– en el juego de la seducción, y, por el contrario, exaltando los rasgos del verdadero seductor, mito necesitado y amado por las mujeres, el segundo. También Carlos Saura desarrolla un discurso propio y verosímil que rompe con la idea de la existencia de un modelo fijo del que partir, recurriendo además a la metaficción y a la autorreflexividad. En efecto, su interpretación se centra en el proceso creativo de la ópera de Mozart y Da Ponte y, de manera especular, habla tanto de la vida de sus autores, como de la de Giacomo Casanova, insistiendo en la influencia que el famoso seductor italiano tuvo en la formación personal, cultural y profesional del joven libretista del *Don Giovanni*, consiguiendo borrar la diferencia entre persona y personaje y entre vida y obra.

En alguna ocasión, esta tendencia reflexiva e introspectiva, más en consonancia con la época contemporánea, facilita un empobrecimiento de la acción en favor de una serie de razonamientos por parte no solo del protagonista, sino también de los otros personajes del relato mítico. Buena muestra de ello es el

drama *Don Juan último* (1992), de Vicente Molina Foix, así como el cuento de Paloma Díaz-Mas titulado «La visita del Comendador» (2008), y la novela *Cartas de un jubilado* (2010), de Tomás Segovia. En efecto, Molina Foix recrea el mito de Don Juan, tratando de prescindir de una larga y fecunda tradición, dando voz a las zonas de silencio del relato y ahondando en los tres elementos estables que lo constituyen. En primer lugar, la madre del protagonista, en la cual confluyen todas las mujeres seducidas –víctimas o aliadas del héroe–, responsable de la creación del mito y de su pervivencia en el tiempo. Luego, el héroe, que reflexiona acerca de la repetición inagotable que lo caracteriza y la angustia que siente por saberse un mito insuficiente, ya caduco, y un poco fuera de tiempo y lugar. Y, por último, la dimensión transcendental, reducida a lo mínimo y modificada en su esencia: ya no existe la estatua de piedra que desde el más allá vuelva para vengarse. En su lugar, solo queda el recuerdo de un padre ausente y el sabor amargo de una relación conflictiva, pero complementaria a la con la madre, en la cual el autor ahonda en su novela *El cuello en el canal* (1995). Por su parte, el cuento de Paloma Díaz-Mas, que se basa en unos presupuestos mucho más sencillos que los de la obra de Molina Foix, comparte con este el mismo sentido de caducidad del mito de Don Juan en la época contemporánea, la falta de condenación divina y el hecho de ceder la palabra a uno de los personajes normalmente silenciados en relato mítico, es decir, la estatua del Comendador. No obstante, el intento de subvertir y modernizar el mito por parte de la autora se caracteriza por el tratamiento irónico y la idea de que la esencia de Don Juan reside en su extraordinaria capacidad de seducción, presentándolo como ejemplo positivo de vitalidad, de refinamiento y de capacidad de disfrutar de los goces de la vida. De género totalmente distinto con respecto a las obras de Molina Foix y Díaz-Mas, con las que, no obstante, tiene en común el mismo rasgo introspectivo, es la primera novela que Tomás Segovia dedica a Don Juan, en la cual, a lo largo de las cartas que el personaje mítico envía a una antigua amante suya, el autor propone su particular concepción del amor. En esencia, se trata de una larga reflexión en defensa de la seducción y del deseo, en los cuales las mujeres tienen un papel activo, así como del donjuanismo auténtico y del amor libre de los vínculos burgueses.

En otras ocasiones, se insiste en la feminización del mito, por la cual se traspone el rasgo de seductor y de desafiador de las normas sociales de Don Juan a los personajes femeninos. Los dramas *La vil seducción* (1967), de Juan José Alonso Millán, y *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)* (2008), de Jesús Campos, se insertan en este marco temático y convierten a sus respectivas protagonistas en auténticas heroínas donjuanescas, conscientes de su poder de seducción y rebeldes frente a los dogmas de la sociedad, dando cuenta también de la situación de la mujer en los contextos sociopolíticos de las distintas épocas en las que fueron escritas. En el caso de Alonso Millán, nos encontramos ante un intento de apropiarse del mito, que se utiliza como pretexto, como guiño a los espectadores, para confeccionar una versión cómica e irónica, que solo pretende hacer reír el público. La operación llevada a cabo por Campos, en cambio, es bien distinta y mucho más compleja. Su versión consigue modernizar el relato mítico, aunque preserve todos los patrones que lo constituyen, y propugna un cambio de paradigma en el tratamiento de la transgresión sexual y del sentido de culpabilidad que, después de los movimientos de mayo del 68, prescinden de la condenación, llegando a considerarse, por lo menos desde la perspectiva del autor, como valores.

En otras obras, como el drama *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* (1973), de Luis Riaza, la novela *Larva / Babel de una noche de San Juan* (1983), de Julián Ríos, y la película *Don Juan en los infiernos* (1991), de Gonzalo Suárez, los autores se decantan por tratar el mito desde una perspectiva experimental que rompe con la lógica de la narración tradicional, deconstruyéndolo y reconstruyéndolo de una forma innovadora, a menudo irónica, y difícil de encasillar. En estas obras, el despojamiento del relato mítico de sus señas identificativas se hace incluso más evidente, las referencias intertextuales se multiplican y se funden entre ellas, y el discurso autorreflexivo y el metaficcional suspenden la verosimilitud de la narración para atraer y desestabilizar al lector o al espectador. El tratamiento al que Riaza somete el mito resulta revelador, pues, poniendo de manifiesto la ilusión de vivir que se ofrece al pueblo a cambio de la libertad de decidir de su destino, ofrece un trasunto de la realidad española de su tiempo observada con agudeza crítica e intento

desmitificador. La identidad fluida y los personajes representados como fantoches y máscaras que han caracterizado la obra de Riaza se vuelven a encontrar en la novela de Ríos, una de las interpretaciones del mito de Don Juan más vanguardista, experimental y de corte posmoderno que ha aparecido en España. El autor pone en relación la deconstrucción del tratamiento del mito, distorsionando los elementos que lo constituyen y fragmentando su identidad repartiéndola entre varias figuras, con la del lenguaje, a su vez liberado de los lazos en los que se encuentra atado tradicionalmente. Por último, también Gonzalo Suárez lleva adelante en su película un proceso de liberación, tanto estilística como temática, que tiende a renovar de una forma original y personal el significado tradicional del relato mítico, aunque permaneciendo este reconocible en sus elementos esenciales. Las múltiples relaciones intertextuales de la película, en gran medida vinculadas con el mito de Don Juan y procedentes de géneros y artes diferentes, sirven para desarrollar el tema en que le interesa ahondar al autor, es decir, el paso del tiempo y la muerte. Para ello, combina escenas cuyas imágenes y motivos se sitúan en un nivel metafórico, simbólico o alegórico con otras que presentan la historia de la vida y aventuras de Don Juan desde una perspectiva más realista.

Es evidente que todas las obras analizadas han contribuido al éxito del mito, pues estos hipertextos, que son a un tiempo producto y reflejo del contexto ideológico y cultural en que se enmarcan, facilitan la identificación del público o del lector con el héroe o con uno de los demás personajes del relato. Asimismo, el hecho de adaptar el mito a las artes y a los medios más diferentes ha favorecido su difusión en la época posmoderna. El resultado de este proceso de reelaboración del relato mítico, en que Don Juan es desmitificado, parodiado o sublimado, es una serie de obras muy heterogéneas en las que, no obstante, se siguen reconociendo las funciones esenciales que desempeña desde su origen y que, en nuestra opinión, representan la razón fundamental de su vitalidad y pervivencia. En primer lugar, por ejercer Don Juan una función identitaria, no solo de la cultura española que lo ha originado, sino también del imaginario colectivo occidental, convirtiéndose en la proyección del comportamiento humano que pone en discusión la responsabilidad del individuo en relación consigo mismo y con la sociedad de la cual forma parte. Además, por desempeñar este una función ritual

de celebración de la vida y de la muerte: Don Juan, como el ser humano, se sabe mortal, pero no renuncia ni al placer erótico ni a la libertad personal a pesar de la amenaza del castigo eterno. Por último, cumple una función subversiva y liberadora, puesto que pone en crisis los valores establecidos, sean éticos, morales, políticos o religiosos, en los que se sustenta la sociedad. Así, pues, desde la aparición del *Burlador*, Don Juan sigue representando el elemento de liberación de las presiones sociales, de los tabúes relacionados con la sexualidad, figurando como el paradigma que rompe con el modelo patriarcal en las relaciones entre hombre y mujer, al tiempo que promueve un sentido lúdico y desenfadado de la vida y de evasión frente a lo trascendental.

Para concluir, nuestra investigación, lejos de ser exhaustiva, ha pretendido aportar una mejor comprensión de las transformaciones del mito de Don Juan, ahondando en la producción literaria, dramática y cinematográfica española a partir de los años sesenta del siglo XX hasta la actualidad, y demostrar cuáles son los factores que influyen en la pervivencia de este incluso en la época posmoderna. Beneficiándose para su desarrollo de las herramientas proporcionadas por la crítica intertextual, los estudios intergenéricos y los de mitocrítica, se han obtenido unos primeros resultados que, aunque parciales, resultan significativos por constituir unas potenciales líneas de investigación futuras. El *corpus* así constituido y los análisis realizados pueden ser de utilidad para los estudios de mitocrítica cultural, que indagan en las manifestaciones del mito de Don Juan en los otros medios o disciplinas artísticas, las cuales, por razones obvias, han sido solo aludidas en nuestro trabajo. Asimismo, la metodología aquí propuesta podría aplicarse a los estudios de Literatura Comparada, facilitando el estudio de este, o también de otros mitos, en las literaturas extranjeras. Además, para las teorías culturales contemporáneas, el *corpus* deja abierta la posibilidad de abordar el mito de Don Juan en la literatura desde perspectivas que pueden ser muy fructíferas, a saber: feminismo, teoría de género, estudios de la identidad cultural y personal. Finalmente, resultaría provechoso examinar los textos teatrales analizados en el *corpus* en relación con su trasposición escénica, contribuyendo al desarrollo de los estudios de semiótica teatral.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS

- ACCIAIUOLI, Pippo (1669), *L'Empio punito*, en Giovanni Macchia (1991) [1966], *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Milán, Adelphi, 305-416.
- ALBA, Juan de (1996) [1877], *Las mocedades del Don Juan Tenorio*, en Carlos Serrano (ed.), *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 235-280.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1995a), *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, ed. de Andrés Amorós, Madrid, Castalia.
- ALONSO MILLÁN, Juan José (1968), *La vil seducción*, Madrid, Alfil.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (1955), *El condenado por desconfiado*. Argumento cinematográfico inspirado en la comedia religiosa de Tirso de Molina, mecanoscrito, 19 de septiembre de 1955, Archivo de Manuel de Altolaguirre, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (1918), *Don Juan buena persona. Comedia en tres actos*, Madrid, Impr. Clásica Española.
- ANDREINI, Giovan Battista (1651), *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*, en Silvia Carandini y Luciano Mariti (2003), *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il nuovo risarcito Convitato di Pietra di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni.
- ARAUZ, Álvaro (1965) [1957], *Proceso a Don Juan*, en *Don Juan*, Madrid, Alfil, 44-58.
- ATEISTA FULMINATO (¿1650-1660?), en Giovanni Macchia (1991) [1966], *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Milán, Adelphi, 191-211.
- AZORÍN (José Martínez Ruiz) (1922), *Don Juan*, Madrid, Rafael Caro Raggio.
- (1925), *Doña Inés. Una historia de amor*, Madrid, Caro Raggio.
- BATAILLE, Henry (1922), *L'homme à la rose*, París, Flammarion.
- BAUDELAIRE, Charles (1857), *Spleen LXVII*, en *Les fleurs du mal, Spleen et idéal*, Poulet-Malassis et de Broise, 140-141.
- (1975) [1846], *Don Juan aux enfers*, en *Œuvres Complètes*, II., ed. de Claude Pichois, París, Gallimard.
- (1976) [1853], *La fin de Don Juan*, en *Œuvres Complètes*, II., ed. de Claude Pichois, París, Gallimard.
- BERGAMÍN, José (1923), *El cohete y la estrella*, II, Madrid, Biblioteca de Índice.

- (1973) [1927], *Variación y fuga de una sombra*, en *La risa de los huesos*, Madrid, Nostromo, 75-112.
- (1959a), *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid, Taurus.
- (1959b), *Lázaro, Don Juan y Segismundo*, Madrid, Taurus.
- BERTATI, Giovanni, y Giuseppe GAZZANIGA (1787), *Don Giovanni, ossia il convitato di pietra*. Consultable en línea en el siguiente enlace: <http://www.librettidopera.it/zpdf/dongio_g.pdf>.
- BIZET, Georges, Ludovic HALÉVY y Henry MEILHAC (1875), *Carmen. Opéra-comique en quatre actes tirés de la nouvelle de Prosper Mérimée. Représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de l'Opéra-Comique, le 3 mars 1875*. Consultable en línea en el siguiente enlace: <[https://fr.wikisource.org/wiki/Carmen_\(op%C3%A9ra\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Carmen_(op%C3%A9ra))>.
- BLAZE DE BURY, Henry (Hans Werner) (1834), *Le souper chez le Commandeur, Revue des Deux Mondes*, II.
- BUÑUEL, Luis (1989) [1920], *Profanación del Don Juan Tenorio*, en Antonio Sánchez Romeralo, «Un Tenorio de Buñuel ('Libreto' para una representación en la Residencia de Estudiantes)», *La Torre*, III, 19, 357-379.
- BYRON, George Gordon (Lord) (1994) [1819-1824], *Don Juan*, ed. bilingüe de Juan Vicente Martínez Luciano, María José Coperías Aguilar y Miguel Teruel Pozas, trad. de Pedro Ugalde, Madrid, Cátedra.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1967) [¿1635?], *Tan largo me lo fiáis*, ed. de Xavier A. Fernández, *Revista Estudios*.
- CAMPOS GARCÍA, Jesús (2008), *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*, Madrid, In-Cultura Editorial, col. Teatro A Teatro.
- (2009), *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, col. Damos la Palabra.
- CAMUS, Albert (1942), *Le mythe de Sisyphe. Essay sur l'absurde*, París, Gallimard. («Un raisonnement absurde»: 11-92; «L'homme absurde»: 93-126; y «Le don Juanisme»: 99-107).
- CÁRDENAS, Juan de (1732) [1680], *Breve relación de la muerte, vida y virtudes de el venerable caballero Don Miguel de Mañara*, Sevilla, Diego López de Haro.
- CERVANTES, Miguel de (2004) [1605], *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la edición de los clásicos españoles. Estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter. 2 vols.

- CHODERLOS DE LACLOS, Pierre (1993) [1782], *Las amistades peligrosas*, ed. de Dolores Picazo y trad. de Almudena Montojo, Madrid, Cátedra.
- CICOGNINI, Andrea (¿1650?), *Il Convitato di Pietra*, en Giovanni Macchia (1991) [1966], *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Milán, Adelphi, 251-303.
- CLARAMONTE, Andrés de (1990) [¿1635?], *Tan largo me lo fiáis*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reichenberger.
- (2008), *Tan largo me lo fiáis. Deste agua no beberé*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Cátedra, Madrid.
- CLARÍN (Leopoldo Alas) (1981) [1884-1885], *La Regenta*, II., ed. de Gonzalo Sobejano, Madrid, Castalia.
- CONVITATO DI PIETRA (¿1650-1660?), en Giovanni Macchia (1991) [1966], *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Milán, Adelphi, 213-230.
- CÓRDOBA Y MALDONADO, Alonso de [¿1660-1670?], *La venganza en el sepulcro. Comedia en tres actos*, Mss. 17349, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Consultable en línea en el siguiente enlace: <www.bne.es>.
- CORNEILLE, Thomas (1683), *Le Festin de Pierre. Comédie. Mise en Vers sur la Prose de feu M. de Moliere*, París (sur le quai des Augustins), à l'Image S. Louis. (ejemplar conservado en la Bibliothèque de l'Arsenal, GD 1619) Consultable en línea en el siguiente enlace: <<http://moliere.huma-num.fr/Festin-Corneille.php>>.
- CUSTODIO, Álvaro (1991), *Eva y Don Juan, Canente*, 9, 95-146.
- DA PONTE, Lorenzo, y Wolfgang Amadeus MOZART (1992) [1787], *Don Giovanni. Dramma giocoso in due atti*, ed. de Anna Biguzzi, Roma, Bonacci.
- DEBANS, Camille (1905), *La vieillesse de Don Juan*, París, Librairie Félix Juven.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2008), *La visita del Comendador*, en Fernando Marías (ed.), *Don Juan*, Madrid, 451 Editores, 7-24.
- (1996) [¿1874?] *Don Juan notorio: Burdel en cinco actos y 2000 escándalos*, en Carlos Serrano (ed.), *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 157-200.
- DONNE, JOHN (1624), *Devotions Upon Emergent Occasions*, Londres, Thomas Iones. Consultable en línea en el siguiente enlace: <<http://triggs.djvu.org/djvu-editions.com/DONNE/DEVOTIONS/Download.pdf>>.
- DORIMOND (Nicolas Drouin) (1977) [1659], *Le festin de pierre ou le Fils Criminel*, en Enea Balmas, *Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese*, Milán, Cisalpino-Goliardica.

- DUMAS, Alexandre padre (1836), *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange. Mystère en cinq actes et sept tableaux par M. Alexandre Dumas*, en *Théâtre Complet*, III, París, Michel Lévy.
- DUMESNIL, René (1927), *Le Don Juan de Mozart*, París, Librairie de France.
- ECHEGARAY, José (1885), *Vida alegre y muerte triste*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.
- (1892), *El hijo de Don Juan*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.
- ECHEVERRÍA, Esteban (1870), *El ángel caído*, en *Obras completas*, II, ed. de Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, Carlos Casavalle.
- ESPRONCEDA, José de (1985) [1840], *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Clásicos Castalia.
- FIDAO-JUSTINIANI, Joseph-Émile. (1909), *Le mariage de Don Juan*, París, Perrin.
- FRISCH, Max (2012) [1953], *Don Juan o el amor a la Geometría*, ed. y trad. de Isabel Hernández y J. A. Albaladejo, Madrid, Cátedra.
- GAUTIER, Théophile (1838), *Comédie de la mort*, París, Desessart.
- GLUCK, Christoph Willibald (2015) [1761], *Don Juan ou Le Festin de Pierre*, ejecución musical de Mainzer Kammerorchester. Consultable en línea en el siguiente enlace: <<https://www.youtube.com/watch?v=9GixtRLHKdk>>.
- GLUCK, Christoph Willibald, Gasparo ANGIOLINI y Ranieri DE' CALZABIGI (1761), *Le Festin de pierre ballet pantomime composé par Mr. Angiolini, Maître des Ballets du Théâtre près de la Cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce Théâtre le Octobre 1761, À Vienne*. Chez Jean Thomas Trattner Libraire et Imprimeur de la Cour, 1761. Consultable en línea en el siguiente enlace: <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/angiolini_festin-de-pierre>.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (2009) [1808-1832], *Fausto*, ed. y trad. de Miguel Salmerón, Madrid, Espasa-Calpe.
- GOLDONI, Carlo [1754], *Don Giovanni Tenorio ossia il Dissoluto*, en Giuseppe Ortolani (ed.) (1926), *Carlo Goldoni. Opere complete*, Venecia, Municipio di Venezia.
- GORDON CARMONA, Sigfredo (1965), *Un Don Juan que se llama Pedro*, en *Teatro*, México, Talleres Gráficos Victoria.
- GRABBE, Christian Dietrich (2007) [1829], *Don Juan y Fausto*, ed. y trad. de Marcelo G. Burello y Regula Rohland de Langbehn, Madrid, Cátedra.
- GRAU, Jacinto (1913), *Don Juan de Carillana. Comedia en dos actos y tres cuadros*, Madrid, Francisco Beltrán.
- (1927), *El burlador que no se burla*, Madrid, Espasa-Calpe.

- HOFFMANN, E.T.A. (2019) [1814], «Don Juan. Un suceso fabuloso que le ocurrió a un viajero entusiasta», en E.T.A Hoffmann, *Cuentos de música y músicos*, ed. de José Sánchez López, Madrid, Akal, 57-73.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1990) [1933], *Usted tiene ojos de mujer fatal*, ed. de Antonio A. Gómez Yebra, Madrid, Castalia.
- (1988) [1931], *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, ed., introd. y notas de Luis Alemany, Madrid, Cátedra.
- KIERKEGAARD, Søren (2006) [1843], *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, en *Escritos de Søren Kierkegaard*, 2/1, ed. y trad de Darío González y Begoña Sáez Tajafuerce, Madrid, Trotta.
- (2014) [1843], *Diario de un seductor*, prólogo de Jorge del Palacio Martín y trad. de Demetrio Gutiérrez Rivero, Madrid, Alianza.
- LAFORET, Carmen (2007), «Carta a don Juan», en *Carta a don Juan. Cuentos completos*, ed. de Agustín Cerezales y prólogo de Carme Riera, Palencia, Menoscuarto, 39-42.
- LENAU, Nikolaus (1957) [1850], *Don Giovanni*, Génova, San Giorgio.
- LENORMAND, Henri-René (1924), *L'Homme et ses fantômes. A l'ombre du mal*, en *Théâtre Complet*, IV, París, Editions G. Crès et Cie.
- LE TELLIER (1978) [1713], *Le Festin de Pierre*, en Marcello Spaziani, *Don Giovanni dagli scenari dell'arte alla "foire"*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 175-200.
- LE VAVASSEUR, Gustave (1848), *Don Juan Barbon*, en *Farces et moralités*, París, Michel-Lévy frères.
- LIERN, Rafael María de (1996) [1876], *Doña Juana Tenorio: imitación burlesca de escenas de Don Juan Tenorio, en un acto y en verso*, en Carlos Serrano (ed.), *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Diputación Provincial de Alicante, 201-231.
- LÓPEZ DE AYALA, Adelardo (1863), *El nuevo don Juan*, Madrid, Establecimiento tipográfico de T. Fortanet.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (1987), *D.J.*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, col. Creación literaria, 7.
- LOZANO, Cristóbal [1658], *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, Córdoba, Oficina de D. Rafael García Rodríguez y Cuenca.
- LUCA DE TENA, Juan Ignacio (1925), *Las canas de Don Juan*, Madrid, Prensa Moderna, col. El teatro. Revista semanal.

- MACHADO, Manuel y Antonio (1927), *Juan de Mañara. Drama en tres actos y versos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MADARIAGA, Salvador de (1950), *Don Juan y la Donjuanía*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1962), *Los tres estudiantes de Salamanca*, en *Los tres estudiantes de Salamanca, Viva la muerte, El 12 de octubre de Cervantes*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MAEZTU, Ramiro de (1968) [1925], *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*, Madrid, Espasa Calpe.
- MARTÍN ELIZONDO, José (1973), *Movimiento andante, movimiento perpetuo. Signodrama con dos Caballeros perfectos, Actos experimentales II*, Madrid, Escelicer.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1921), *Don Juan de España*, Madrid, Saturnino Calleja.
- MATEU, Juan (2003) [1958], *Don Juan «El Refugio»». Drama cómico en cinco actos nada más para no cansar al público*, edición, introducción y notas de Frédéric Serralta, en colaboración con Juan Montiel, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Anejos de *Criticón*, 6.
- MERIMEE, Prosper (1834), *Les Âmes du Purgatoire*, *Revue des Deux Mondes*, 15 de agosto de 1834.
- (1846), *Carmen*, París, Michel Lévy.
- MILTON, John (1667), *Paradise Lost. A poem written in ten books*, Londres, Simon Simmons.
- (1671), *Paradise Regain'd. A Poem. In Iv Books. To Which Is Added Samson Agonistes*, Londres, John Starkey at the Mitre in Fleetstreet, near Temple Bar.
- MOLIERE (Jean-Baptiste Poquelin) (1980), *Tartufo. Don Juan o El Convidado de piedra*, trad. de Carlos M. Princivalle y A. Cebrián, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1999) [1683], *Le festin de pierre (Dom Juan)*, édition critique du texte d'Amsterdam par Joan DeJean, Ginebra, Droz.
- (2013) [1665], *Dom Juan ou le festin de pierre*, París, Flammarion.
- MOLINA, Tirso de (2010) [1630], *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. de W. F. Hunter, Valladolid, Centro para la edición de los clásicos españoles. Instituto de Estudios Tirsianos (GRISO).
- (2014) [1630], *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra.
- MOLINA FOIX, Vicente (1994), *Don Juan último*, Madrid, SGAE.

- (1995), *El cuello en el canal*, en *La misa de Baroja*, Barcelona, Anagrama, 177-357.
- MONTHERLANT, Henry de (1972), *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, París, Gallimard.
- MORALES, José Ricardo (1987), *Ardor con ardor se apaga*, en *Españoladas*, Madrid, Fundamentos.
- MOUNET SULLY-BARBIER, Pierre (1906), *La vieillesse de Don Juan*, París, E. Fasquelle.
- MUSSET, Alfred de (1863) [1832], *Namouna*, en *Premières Poésies*, París, Charpentier, 310-353.
- (1957) [1833], *La matinée de Don Juan*, en *Comédies et Proverbes*, II, París, Garnier, 387-394.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000) [1881], «Una fábula», en *Aurora. Pensamientos sobre los prejuicios morales*, introd., trad. y notas de Germán Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 63.
- NOGUÉS, José María (1864), *Un Tenorio moderno. Zarzuela en un acto y en verso*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez
- ORTEGA Y GASSET, José (1964a) [1917], «Muerte y resurrección», en *Obras completas*, II, Madrid, Revista de Occidente, 149-154.
- (1964b) [1921] «Introducción a un Don Juan», en *Obras completas*, IV, Madrid, Revista de Occidente, 121-137.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2003) [1898], «*La última ilusión de Don Juan*», en *Cuentos de amor*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultable en línea en el siguiente enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-de-amor--0/html/fee33ed8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_5_>.
- PARELLADA, Pablo (1906), *Tenorio modernista*, Madrid, Regino Velasco Impresor.
- PASO, Antonio, Carlos SERVET, Ildelfonso VALDIVIA y Vicente LLEÓ (1907), *Tenorio feminista. Parodia lírica mujeriega en un acto dividido en tres cuadros, original hasta cierto punto*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1925), «Sobre las mujeres, el amor y Don Juan», *Revista de Occidente*, 20, 129-145.
- (1980) [1917], *Las máscaras*, en *Tigre Juan y el curandero de su honra*, ed. de Andrés Amorós, Apéndice III, Madrid, Castalia, 458-503.
- (1980) [1926], *Tigre Juan y el curandero de su honra*, ed. de Andrés Amorós, Madrid, Castalia.

- PÉREZ GALDÓS, Benito (1960) [1881], *La desheredada*, en *Obras completas*, IV, introd., biogr., notas y censo de personajes galdosianos por Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar.
- (1961a) [1886], *Fortunata y Jacinta*, en *Obras Completas*, V, introd., biogr., notas y censo de personajes galdosianos por Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar.
- (1961b) [1892], *Tristana*, en *Obras Completas*, V, introd., biogr., notas y censo de personajes galdosianos por Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar.
- PICÓN, Jacinto Octavio (1922) [1910], *Juanita Tenorio*, en *Obras completas*, III, Madrid, Renacimiento.
- PINA Y BOHÍGAS, Mariano de (1996) [1849], *Juan el perdío. Parodia de la primera parte de Don Juan Tenorio: pieza original y en verso*, en Carlos Serrano (ed.), *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 75-115.
- PUSHKIN, Alejandro (1958) [1830], *El Convidado de piedra*, en *Teatro completo*, trad. de Galina Tolmacheva y Fernando Lorenzo, prólogo de Galina Tolmacheva, Buenos Aires, Sudamericana.
- ROSIMOND (Claude La Rose) (1977) [1669], *Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée Foudroyé*, en Enea Balmas, *Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese*, Milán, Cisalpino-Goliardica.
- ROSTAND, Edmond (1921), *La dernière nuit de Don Juan*, París, Fasquelle.
- RIAZA, Luis (1973), *Representación del Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes*, en Álvaro del Amo y Miguel Bilbatúa (eds.), *Luis Rianza, Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes. Francisco Nieva, Teatro Furioso. Juan Antonio Hormigón, Judith y Holofernes*, Madrid, Edicusa, 29-153.
- RIERA, Carme (2008), «Don Juan entre los inmortales», en Fernando Marías (ed.), *Don Juan*, Madrid, 451 Editores, 179-194.
- RÍOS, Blanca de los (1990) [1907], *Las hijas de Don Juan*, en Ángela Ena Bordonada (ed.), *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, Madrid, Castalia, Instituto de la mujer, 67-125.
- RÍOS, Julián (1983), *Larva. Babel de una noche de San Juan*, Barcelona, Llibres del Mall.
- SALINAS, PEDRO (1992a), *La estratosfera*, en *Teatro completo*, ed. de Pilar Moraleda, Sevilla, Alfar.

- SAND, George (Amantine Aurore Lucile Dupin) (1987) [1833], *Lelia*, II, ed. de Béatrice Didier, Meylan, Éditions de l'Aurore.
- SEGOVIA, Tomás (2010), *Cartas de un jubilado*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana y Ediciones Sin Nombre.
- SENDER, Ramón J. (1968), *Don Juan en la mancebía*, México, Editores Mexicanos Unidos.
- (1972), *Don Juan en la mancebía*, Barcelona, Destino.
- SERRANO, Francisco (1927), *Tenorio Sarasa*, Barcelona [sin editar].
- SHADWELL, Thomas (2005) [1767], *The Libertine*, en Deborah Payne Fisk (ed.), *Four Restoration libertine plays*, Oxford, Oxford University Press, 1-84.
- SHAKESPEARE, William (2005) [1597], *Romeo and Juliet*, ed. de Roma Gill, Oxford, Oxford University Press.
- SHAW, George Bernard (1971) [1903], *Man and Superman: a comedy and a philosophy*, Harmondsworth, Penguin Books.
- STENDHAL (Henri Beyle) (1857) [1822], «Werther et Don Juan», en *De l'amour*, LIX, París, Michel Lévy Frères, 211-221.
- TOLSTOI, Alexis Constantinovitch (1995) [1860], *Don Juan*, en Pierre Brunel (ed.), *Trois Don Juan*, París, Florent-Massot.
- TORQUEMADA, Antonio (2012) [1570], *Jardín de flores curiosas*, ed. de Enrique Suárez Figaredo, Lemir, 16, 605-834.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1998) [1963], *Don Juan*, Madrid, Alianza.
- UNAMUNO, Miguel de (1992) [1934], *El hermano Juan o el mundo es teatro. Vieja comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe.
- VALERA, Juan (2000) [1875], *Pepita Jiménez*, ed. de Leonardo Romero, Madrid, Cátedra.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1970a) [1922], *Cara de plata*, ed. de Ricardo Doménech, Madrid, Austral.
- (1975) [1902-1905], *Sonata de primavera, Sonata de estío, Sonata de otoño, Sonata de invierno*, ed. de Allen W. Philips, México, Porrúa.
- (1990) [1926], *Las galas del difunto*, en *Martes de carnaval*, ed. de Ricardo Senabre, Madrid, Espasa-Calpe, 39-106.
- VEGA, Ventura de la (1978) [1845], *El hombre de mundo*, ed. de Willa S. Elton y Miguel L. Gil, Zaragoza, Ebro.
- VIARD, Jules (1853), *La vieillesse de Don Juan*, estrenado en París, inédito.
- VICENTE, Ángeles (1907), *Teresilla*, Madrid, Librería de Pueyo.
- (1908), *Los buitres*, Madrid, Librería de Pueyo.

- (1909), *Zezé*, Madrid, Madrid, Librería de Fernando Fé.
- (1910), *Sombras. Cuentos psíquicos*, Madrid, Librería de Fernando Fé.
- VILLIERS (Claude Deschamps) (1977) [1660], *Le Festin de Pierre ou le Fils Criminel, tragicomédie, traduit del'italien en François de Villiers*, en Enea Balmas, *Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese*, Milán, Cisalpino-Goliardica.
- ZAMBRANO, María (2002) [1965], *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa.
- ZAMORA, Antonio de (1834) [¿1713?], *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y Convidado de Piedra*, Barcelona, Juan Francisco Piferrer. Consultable en línea en el siguiente enlace: <https://archive.org/details/nohayplazoquenos00zamo_0>.
- ZORRILLA, José de (1993) [1840], *Don Juan Tenorio*, ed. de Luis Fernández Cifuentes, Barcelona, Crítica.

FILMOGRAFÍA

- AZNAR, Tomás (1977), *Viva, muera Don Juan*, Cinevisión y Alborada P.C. [película].
- BAÑOS, Ricardo y Ramón de (1922), *Don Juan Tenorio*, Barcelona, Royal Films [película].
- BERGMAN, Ingmar (1960), *El ojo del diablo*, Svensk Filmindustri [película].
- BERRY, John (1956), *El amor de Don Juan*, Coproducción Francia-España-Italia; Les Films du Cyclope y Producciones Benito Perojo [película].
- BRADLEY, Al (Alfonso Brescia) (1971), *Los amores de Don Juan*, Fénix C.C. (España) y Luis Film (Italia) [película].
- GARCÍA BERLANGA, José Luis (1997), *Don Juan*, Madrid, TVE [película].
- LEVEN, Jeremy (1995), *Don Juan de Marco*, New Line Cinema [película].
- LOSEY, Joseph (1979), *Don Giovanni*, Gaumont [película].
- MERCERO, Antonio (1990), *Don Juan, mi querido fantasma*, BMG Films España, Televisión Española; Productora Andaluza de Programas [película].
- MARRO, Albert y Ricardo de Baños (1910), *Don Juan Tenorio*, Barcelona, Hispano Films [película].
- SÁENZ DE HEREDIA, José Luis (1950), *Don Juan*, Chapalo Films [película].
- SAURA, Carlos (2010), *Io, Don Giovanni*, Madrid, Universal Studios [película].
- SUÁREZ, Gonzalo (1991), *Don Juan en los infiernos*, Madrid, TVE [película].
- WEBER, Jacques (1998), *Don Juan*, Coproducción España-Francia-Alemaní [película].

ESTUDIOS. TEORÍA Y CRÍTICA

- ALBOUY, Pierre (1969), *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, París, Armand Colin.
- ALBERICH, José (1982), *La popularidad de Don Juan Tenorio y otros estudios de literatura española moderna*, Gerona, Ediciones Aubí, Clásicos y ensayos.
- ALLEN, Graham (2000), *Intertextuality*, Londres, Nueva York, Routledge.
- ASTIER, Colette (1974), *Le mythe d'Œdipe*, París, Armand Colin.
- BACKES, Jean-Louis (1984), *Le mythe d'Hélène*, Clermont-Ferrand, Adosa
- BAJTÍN, Mikhail Mijáilovich (1982) [1979], *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- (2003) [1929], *Problemas de la poética de Dostoievski*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, Mikhail Mijáilovich, y Pavel Nikolaievich MEDVEDEV (1994) [1928], *El Método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, Madrid, Alianza.
- BARTHES, Roland (1963), *Sur Racine*, París, Éditions du Seuil.
- (1966), *Critique et Verité*, París, Éditions du Seuil.
- (1968), «La mort de l'auteur», *Mantéia*, 5, 61-67.
- (1973a), *Le plaisir du texte*, París, Éditions du Seuil.
- (1973b) [1971], «De la obra al texto», *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 9, 4 (52), julio-agosto de 1973, 5-8.
- (1982) [1973], *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, trad. de Nicolás Rosa y Oscar Terán, México, Siglo XXI.
- (1987) [1968], «La muerte del autor», *El Susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 75-83.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen (1997), *Mito y literatura: Estudio comparado de Don Juan*, Vigo, Universidad de Vigo.
- BENELLI, Graziano (1981), *La nouvelle critique: il dibattito critico in Francia dal 1960 ad oggi*, Boloña, Zanichelli.
- BERVEILLER, Michel (1961), *Eternel Don Juan*, París, Hachette.
- BRANDT CORTIUS, Jelle (1968), *Introduction to the comparative study of literature*, Nueva York, Random.
- BRUNEL, Pierre (1971), *Le mythe d'Electre*, París, Armand Colin.
- (1974), *Le mythe de la Métamorphose*, París, Armand Colin.

- (1986), *L'étude des mythes en littérature comparée*, en AAVV, *Sensus Communis. Festschrift für Henry Remak*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Múnaco, Editions du Rocher.
- (1999), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont.
- (1992), *Mythocritique: théorie et parcours*, París, Presses Universitaires de France.
- BRUNEL, Pierre, e Yves CHEVREL (eds.) (1989), *Précis de littérature comparée*, París, Presses Universitaires de France.
- BRUNEL, Pierre, Claude PICHOS y André-Michel ROUSSEAU, (1983), *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, París, Armand Colin.
- BOLTE, Johannes (1899), «Über der Ursprung der Don Juan-Sage», en *Zeitschrift fürvergleichende Literaturgeschichte*, 374-398.
- CANTELI DOMINICIS, María (1978), *Don Juan en el teatro español del siglo XX*, Miami, Ediciones Universal.
- CASALDUERO, Joaquín (1975) [1938], *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- CHAUVIN, Danièle (2005), «Hypertextualité et mythocritique», en Danièle Chauvin, André Siganos y Philippe Walter (a cura de), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, París, Éditions Imago, 175-181.
- CHAUVIN, Danièle, André SIGANOS y Philippe WALTER (a cura de) (2005), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, París, Éditions Imago.
- CONDE, Michel (1981), «Tel quel et la littérature», *Littérature*, 44 (4), 21-32.
- CURI, Umberto (2002), *Filosofía del Don Giovanni: alle origini di un mito moderno*, Milán, Mondadori.
- CRESCIONI NEGGERS, Gladys (1977), *Don Juan (hoy). Innovación y tradición en el teatro y el ensayo del siglo XX en España*, Madrid, Taurus.
- DABEZIES, André (1967), *Visages de Faust au XXe siècle. Littérature, idéologie et mythes*, París, PUF.
- (1972), *Le mythe de Faust*, París, Armand Colin.
- DE SIMONE BROUWER, Francesco (1894), *Don Giovanni nella poesia e nell'arte musicale. Storia di un dramma*, Nápoles, Tipografia della Regia Università.
- DOBRY, Edgardo (2017), *Historia Universal de Don Juan*, Barcelona, Arpa editores.
- DOUBROVSKY, Serge (1966), *Pourquoi la nouvelle critique : critique et objectivité*, París, Mercure de France.

- DUCROT, Oswald, y Tzvetan TODOROV (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Éditions du Seuil.
- DURAND, Gilbert (1960), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, París, Bordas.
- (1979), *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, París, Berg International.
- ELIADE, Mircea (1957), *Mythes, Rêves et Mystères*, París, Gallimard.
- (1963), *Aspects du mythe*, París, Gallimard.
- FARINELLI, Arturo (1946) [1896], *Don Giovanni*, Milán, Fratelli Bocca.
- FEAL, Carlos (1984), *En nombre de Don Juan (Estructura de un mito literario)*, Ámsterdam-Philadelphia, Purdue University Monographs in Romance Languages, John Benjamins.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2000), *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- FOREST, Philippe (1995), *Histoire de Tel Quel, 1960-1982*, col. Fiction & Cie, París, Éditions du Seuil.
- FRAISSE, Simone (1974), *Le mythe d'Antigone*, París, Armand Colin.
- FRENZEL, Elizabeth (1962), *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner.
- GENDARME DE BEVOTTE, Georges [1907], *La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme*, París, Librairie Hachette.
- GENETTE, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, París, Éditions du Seuil.
- (1982), *Palimpsestes: la littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil.
- (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- (1987), *Seuils*, París, Éditions du Seuil.
- (2001), *Umbrales*, México, Siglo XXI.
- GIRAUD, Yves (1969), *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, Ginebra, Droz.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966), «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», *Communications*, 8, 28-59.
- GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- HAYEM, Armand (1886), *Le Don Juanisme*, París, Alphonse Lemerre.

- HERNÁNDEZ, Silvestre Manuel (2011) «Dialogismo y alteridad en Bajtín», *Contribuciones desde Coatepec*, 21, julio-diciembre de 2011, 11-32.
- JEUNE, Simon (1968), *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation*, París, Minard.
- JOLLES, André (1972) [1930], *Formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, París, Éditions du Seuil.
- KRISTEVA, Julia (1967), «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, París, Editions de Minuit, 239, 438-465.
- (1969), *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse. Essais*, París, Éditions du Seuil.
- (1970a), *Le Langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, París, S.G.P.P.,
- (1970b), *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haya, Mouton.
- (1974a), *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé*, París, Éditions du Seuil.
- (1974b) [1970], *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen.
- (1977), «Le sujet en procès», en Claude Lévi-Strauss (ed.), *L'Identité*, París, Grasset, 223-256.
- (1978), *Semiótica*, Madrid, Fundamentos.
- (1997), «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1-24.
- LASAGA MEDINA, José (2004), *Las metamorfosis del seductor: Ensayo sobre el mito de Don Juan*, Madrid, Síntesis.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1958): «La structure des mythes», *Anthropologie structurale*. París, Plon.
- (1964), *Le cru et le cuit*, París, Plon.
- (1964-71), *Mythologiques*, París, Plon.
- LEVIN, Henri (1968), «Thematics and criticism», *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*, New Haven, Yale University Press.
- LIPSCOMB, Antonella, y José Manuel LOSADA GOYA (2013), *Mito e interdisciplinariedad. Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*, Bari, Levante.

- LOSADA GOYA, José Manuel (1997), *Bibliography of the myth of Don Juan in literary history*, Lewiston, Mellen.
- (2010), *Mitos y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, Bari, Levante.
- (2015), *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*, Berlín, Logos Verlag.
- (2016), *Mitos de hoy. Ensayos de mitocrítica cultural*, Berlín, Logos Verlag.
- MACCHIA, Giovanni (1991) [1966], *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Milán, Adelphi.
- MARAÑÓN, Gregorio (1967), *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1968) [1924], «Notas para la biología de don Juan», en *Obras completas. Artículos y otros trabajos*, IV, Madrid, Espasa-Calpe, 75-93.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1996), *Orígenes y elaboración de El Burlador de Sevilla*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MASSIN, Jean (1993) [1979], *Don Juan. Mythe littéraire et musical. Textes réunis et présentés par Jean Massin*, París, éditions Complexe.
- MAURON, Charles (1962), *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel : introduction à la Psychocritique*, París, José Corti.
- MOLHO, Maurice (1993), *Mitológicas. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI.
- NIELSEN, Jakob (1994), *Multimedia and Hypertext: The Internet and Beyond*, San Francisco, Morgan Kaufmann.
- NIOLA, Marino (2019), *Diventare Don Giovanni. Un viaggio attraverso l'Europa sulle tracce del grande seduttore*, Milán, Bompiani.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994), *La littérature générale et comparée*, París, Armand Colin.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía (ed.) (1998), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- PICARD, Raymond (1965), *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, París, J.-J. Pauvert, col. Libertés, 27.
- PICHOIS, Claude, y André-Michel ROUSSEAU (1967), *La littérature comparée*, París, Armand Colin.
- PREISS, Axel (1991) [1985], *Le mythe de Don Juan*, París, Bordas.
- RANK, Otto [1932], *Don Juan une étude sur le Double*, París, Denöel & Steele.

- RÍOS, Blanca de los (1916), *Los grandes mitos de la edad moderna. Don Quijote, Don Juan, Segismundo, Hamlet, Fausto*, Madrid, Oficinas del Centro de Cultura Hispanoamericana.
- ROUGEMONT, Denis de (1962) [1939], *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon.
- (1972) [1961], *Les mythes de l'amour*, Paris, Gallimard.
- ROUSSET, Jean (1978), *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin.
- ROVELLI, Carlo (1994), *I Percorsi dell'Ipertesto*, Bologna, Synergon.
- SÁENZ-ALONSO, Mercedes (1969), *Don Juan y el donjuanismo*, Madrid, Guadarrama.
- SAID ARMESTO, Víctor (1908), *La leyenda de Don Juan. Orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916), *Cours de linguistique générale publié par Charles Bailly et Albert Sechehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger*, Lausanne y Paris, Librairie Payot & Cie.
- (1983) [1916], *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza.
- SAUVAGE, Micheline (1953), *Le cas Don Juan*, Paris, Éditions du Seuil.
- SEGRE, Cesare (1981), *Tema /Motivo*, en *Enciclopedia*, Turín, Einaudi.
- SELLIER, Philippe (1984), «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?», *Littérature*, 55, 112-126.
- SIGANOS, André (1993), *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses universitaires de France.
- (2005), «Définitions du mythe» en Danièle Chauvin, André Siganos y Philippe Walter (a cura de) (2005), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, 85-100.
- SINGER, ARMAND E. (1993), *The Don Juan Theme: An Annotated Bibliography of Versions, Analogues, Uses and Adaptations*, Morgantown, West Virginia University Press.
- TODOROV, Tzvetan (1977) [1970], *La letteratura fantastica*, Milán, Garzanti.
- (1981), *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil.
- TROUSSON, Raymond (1964a), «Plaidoyer pour la *Stoffgeschichte*», *Revue de littérature comparée*, XXXVIII, janvier-mars, 1.
- (1965), *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Paris, Minard.
- (1976) [1964], *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Ginebra, Droz.

- (1981), *Thèmes et mythes : questions de méthode*, Bruselas, Université de Bruxelles.
- TULARD, Jean (1971), *Le mythe de Napoléon*, París, Armand Colin.
- TYNER, Kathleen (2008), «Audiences, Intertextuality and new media literacy», *Comunicar*, XV, 30, 79-85.
- VAN TIEGHEM, Paul (1931), *La littérature comparée*, París, Armand Colin.
- VINGE, Louise (1967), *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, Gleerups.
- VOLOSHINOV, Valentin (1992) [1929], *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza.
- WATT, Ian (1996), *Myths of Modern Individualism*, New York, Cambridge University Press.
- WEBER, Jean-Paul (1966), *Néo-critique et paléo-critique ou contre Picard*, París, J.-J. Pauvert, col. Libertés, 42.
- WEINSTEIN, Leo (1959), *The metamorphoses of Don Juan*, New York, AMS Press Inc.
- WRIGHT, Sarah (2007), *Tales of Seduction: The Figure of Don Juan in Spanish Culture*, London-New York, I.B. Tauris.

ESTUDIOS CRÍTICOS RELACIONADOS CON LOS TEXTOS Y LAS PELÍCULAS ANALIZADAS

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (2005), «El filme de teatro: arte frente a industria, o *totus mundus agit histrionem*», *Anthropos*, 208, 138-151.
- ACEDO, Francisco (1986), «Benalmádena, escenario de una obra teatral inédita de Sender», *ABC*, 23 de diciembre de 1986, 103. Consultable en línea en el siguiente enlace: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1986/12/23/103.html>>.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund (1933), *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen*, Tübingen, Mohr.
- (2006), *Kierkegaard. La construcción de lo estético*, en *Obra completa*, II, ed. de Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Shultz, trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Akal.
- ALBERCA, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALBERICH, José (1965), «Ambigüedad y humorismo en la *Sonatas* de Valle-Inclán», *Hispanic Review*, 33, 4, 360-382.

- ALLAIGRE-DUNY, Annick (1999), «Machado Manuel (1874-1947) et Antonio (1875-1939)», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 577-580.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1995b), «*La sombra del Tenorio*. Del texto literario al texto de la representación teatral», en Ana Sofía Pérez-Bustamante *et al.* (eds.) *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, El Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Pedro Muñoz Seca, 378-380.
- ALONSO MEDEL, Rocío (2018), «Influencias europeas y españolas en reescrituras del *Burlador: La venganza en el sepulcro*», *eHumanista*, 40, 1-12.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (1986) [1947], «El convidado de niebla», en *Obras completas I*, ed. de James Valender, Madrid, Itsmo, 59.
- AMORÓS, Andrés (1980), «Introducción» a Ramón Pérez de Ayala [1926], *Tigre Juan y el curandero de su honra*, Madrid, Castalia, 7-72.
- (1988), «*Don Juan Tenorio*, mito teatral», en César Oliva y Francisco Ruiz Ramón (eds.) *El mito en el teatro clásico español: ponencias y debates de la VII Jornadas del Teatro Clásico Español, Almagro, 25 al 27 de septiembre de 1984*, Madrid, Taurus, 15-25.
- (1995), «Introducción biográfica y crítica» a José Luis Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, Madrid, Castalia, 9-46.
- AMORÓS, Andrés, y José María Díez Borque (eds.) (1999), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia.
- ANNE, Chantal (1993), *L'Amour dans la pensée de Søren Kierkegaard*, París, L'Harmattan.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio (2001), «Las raíces del mito: Don Juan, de Tirso a Zorrilla», en Gonzalo Santonja (ed.), *Don Juan, genio y figura*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 25-46.
- ARMIÑO, Mauro (1993), «Ríos, Blanca de los», en Ricardo Gullón (ed.), *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, vol. 2, Madrid, Alianza, 1409-1410.
- ALTAMIRANDA, Daniel (1991), «¿Hacia una edición crítica 'definitiva' de *El burlador de Sevilla*? A propósito de dos ediciones recientes de *El Burlador*», *Íncipit*, XI, Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, 175-185.
- ARRONIZ, Othon (1969), *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos.

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1959), «La esperpentización de Don Juan Tenorio», *Hispanófila*, 7, 29-40.
- AZCUE CASTILLÓN, Verónica (2016), «Don Juan en el exilio», en Verónica Azcue Castellón y M.^a Teresa Santa María Fernández, *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano de 1939*, (Biblioteca del Exilio, Anejos, 29), Sevilla, Renacimiento, 37-53.
- AZNAR SOLER, Manuel (1998), «El mito de don Juan Tenorio y el teatro del exilio español de 1939», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 271-288.
- (ed.) (1999), *El exilio teatral republicano de 1939*, Sant Cugat del Vallés, GEXEL / Coop d'Idees, Sinaia, 4.
- (2001), «La literatura dramática de Ramón J. Sender: de *El secreto* (1935) a *Comedia del Diantre* (1969)», en José Domingo Dueñas Lorente (ed.), *Sender y su tiempo. Crónica de un siglo. Actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 2001)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 55-82.
- (2003), *Los laberintos del exilio: diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla, Renacimiento.
- (2010), *Los Amigos del Teatro Español de Toulouse (1959-2009)*, Sevilla, Renacimiento, (Biblioteca del exilio, Anejos, 13).
- (2014), «La literatura dramática de Ramón J. Sender», en Juan Pablo Heras y José Paulino Ayuso (eds.), *El Exilio teatral republicano de 1939 en México*, Sevilla, Renacimiento, (Biblioteca del Exilio, Anejos, 21), 264-277.
- (ed.) (2018), *La literatura dramática del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, (Biblioteca del Exilio, Anejos, 40).
- BACKES, Jean-Louis (1999), «Musset Alfred de (1810-1857)» en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 688-692.
- BAIMA BOLLONE, Pierluigi (2009), *Cesare Lombroso e la scoperta dell'uomo delinquente*, Priuli & Verlucca.
- BALMAS, Enea (1977), *Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese*, Milán, Cisalpino-Goliardica.
- BALSEYRO, Sergio (2008), «La Muestra de Teatro de Autores se arriesgará con tres estrenos», *LaVerdad.es*, 10 de septiembre de 2008. Consultable en línea en el siguiente enlace: <<https://www.laverdad.es/alicante/20080918/cultura/muestra-teatro-autores-arriesgara-20080918.html>>.

- BAQUERO, Arcadio (1966), *Don Juan y su evolución dramática: el personaje teatral en seis comedias españolas*, Madrid, Editora Nacional.
- (1968), «Carta abierta a Alonso Milán, el autor de moda», en Juan José Alonso Millán, *La vil seducción*, Madrid, Alfíl, 5-7.
- BARBEITO, Clara Luisa (1985), *Génesis de las “Comedias Bárbaras”. Unidad en la obra de Valle-Inclán a través de la estética y la historia*, New York University, An Arbor.
- (ed.) (1988), *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra*, Barcelona, PPU.
- BARBEY D’AUREVILLY, Jules (1883) [1867], «Le Plus Bel Amour de Don Juan», en *Les Diaboliques*, París, Lemerre, 95-136.
- BASSEVILLE, Géraldine (1999), «Shaw George Bernard (1856-1950)», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 862-866.
- BASSIOUNY RIZK, Ihab Youssef (2011), *Los marginados en el teatro finisecular (1990-2000) de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen (1982), *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- (1996), «Bradomín: entre Don Juan, Casanova y el genio de Valle-Inclán», en *Valle-Inclán y el fin de siglo. Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 297-304.
- (1997a), «Introducción» a Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, Barcelona, Destino, I-LXXXIII.
- (1997b), «El infierno de Don Juan: la versión de Gonzalo Suárez», en Carlos J. Gómez Blanco (coord.), *Literatura y cine: perspectivas semióticas. Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica, La Coruña, 6, 7 y 8 de abril de 1995*, 19-28.
- (1998), «Don Juan, o la incapacidad de amar: la versión de H. R. Lenormand», en Alberto Navarro González, Juan Carlos Pueo Domínguez, Alfredo Saldaña Sagredo y Túa Blesa (eds.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones Semióticas VII) celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, vol. 1, 479-483.
- (1998a), «La versión mítica de Don Juan (1963) de Gonzalo Torrente Ballester», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 487-499.

- (2000), «Don Juan o la potencia del sexo. Dos Tenorios compiten en escena», *El Cultural de El Mundo*, 1 de noviembre de 2000. Consultable en el siguiente enlace: <<https://elcultural.com/Don-Juan-o-la-potencia-del-sexo>>.
- (2001), «El hechizo de la mirada: Azorín frente a Don Juan», en *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 433-443.
- (2006), «Tres miradas sobre un mito: don Juan en Valle-Inclán», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 31, 3, 7-26.
- (2008), «Introducción» a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. de Carmen Becerra Suárez, Madrid, Akal, 7-56.
- (2013), «Perfiles de Casanova en el cine», *Hispanística XX*, 31, 206-211.
- (2014a), «*Io, Don Giovanni*. La mirada de Carlos Saura sobre el mito donjuanesco», en Pedro Javier Pardo García y Javier Sánchez Zapatero (coords.), *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 197-209.
- (2014b), «Memoria y repetición. La mirada de Molina Foix sobre el mito de Don Juan», en Karolina Kumor y Moszczyńska-Dürst (eds.), *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a la Profesora Urszula Aszyk*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia, 173-184.
- BENÍTEZ, Yolanda (2010), *El teatro de Pedro Salinas*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- BERENGUER, Ángel (1992), «El teatro y la comunicación teatral», *Revista de Estudios Teatrales*, 1, 155-179.
- BERMEJO BERMEJO, Jordi (2013), *Los personajes femeninos en las novelas de Azorín*, Alicante, Universidad de Alicante.
- BIDEAUX, Michel (1999), «Molière (1622-1673)», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 635-650.
- BILBATÚA, Miguel (1973), «En torno de la dramaturgia española actual», en Álvaro del Amo y Miguel Bilbatúa (eds.), *Luis Riaza, Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes. Francisco Nieva, Teatro Furioso. Juan Antonio Hormigón, Judith y Holofernes*, Madrid, Edicusa, 5-23.
- BLANCH, Robert J. (1967), «The Myth of Don Juan in Man and Superman», *Revue des langues vivantes*, 33, 158-163.
- BLANCO, Alda (1989), «Introducción» a María Martínez Sierra [1952], *Una mujer por los caminos de España*, Madrid, Castalia, 7-42.

- BLECUA, José Manuel (1976), *Pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca de Cataluña*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- BRUNEL, Pierre (1981), «Le Don Juan d'E.T.A. Hoffmann», *L'Alphée, cahier de littérature*, 4-5, mai 1981, 66-79.
- (1999a), «Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 468-472.
- BURDIEL, Isabel (2019), *Emilia Pardo Bazán*, Barcelona, Taurus.
- BYRNES, Paul (2010), «I, Don Giovanni», *The Sidney Morning Herald*, 4 de mayo de 2010. Consultable en línea en el siguiente enlace: <<https://www.smh.com.au/entertainment/movies/i-don-giovanni-20100430-tydq.html>>.
- CABAL, Fermín (1985), «Entrevista a José Luis Alonso de Santos», *Teatro español de los 80*, Madrid, Fundamentos, 143-161.
- CABALLÉ, Anna (2018). *Concepción Arenal. La caminante y su sombra*, Barcelona, Taurus.
- CABALLÉ, Anna, e Israel ROLÓN-BARADA (2010), *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*, Barcelona, RBA.
- CABELLO GARCÍA, Ana (2008), «El escenario como espacio de la libertad. La imagen de la cupletista en las novelas de Fernando Mora y Ángeles Vicente (1907)», en Pilar Nieva et al. (ed.), *Mujer, Literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 95-109.
- CALDERA, Ermanno (2000), «Per una rilettura della *Venganza en el selpulcro*», en Giovanni Battista de Cesare (ed.), *Dal testo alla scena. Atti del convegno di studi "Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d' Oro", Napoli 22-24 aprile 1999*, Salerno, Edizioni del Paguro, 311-319.
- CALVO AGUILAR, Isabel (1954), *Antología biográfica de escritoras españolas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 671-672.
- CAMPOS GARCÍA, Jesús (2008a): *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI). Programa de la representación en 2008 en el Teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid*. Consultable en línea en el siguiente enlace: <<http://www.jesuscamos.com/programas/d-juan-a-simetrico-es.html>>.
- CANCEDDA, Flavia, y Silvia CASTELLI (2001), *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Florencia, Alinea.

- CAPPELLETTI, Salvatore (1986), *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla Commedia dell'Arte alla Commedia Borghese*, Rávena, Longo.
- CARANDINI, Silvia, y Luciano MARITI (2003), *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il nuovo risarcito Convitato di Pietra di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni.
- (2010), «Carlos Saura revela los entresijos de la ópera *Don Giovanni* de Mozart», *Europapress*, 21 de junio de 2010. Consultable en línea en el siguiente enlace: <<http://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-carlos-saura-revela-entresijos-pera-don-giovanni-mozart-20100621175715.html>>.
- CASALDUERO, Joaquín (1967), *Espronceda*, Madrid, Taurus.
- (1978), «Introducción» a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. de Joaquín Casaldueiro, Madrid, Cátedra, 11-35.
- (1982), «Romanticismo y Realismo», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 5, 1, 162-166.
- CASANOVA, Giacomo (1993) [1825], *Histoire de ma vie*, Francis Lacassin (ed.), París, Robert Laffont.
- CASTILLA, Alberto (1982), «Introducción» a Luis Riaza, *El desván de los machos y el sótano de las hembras seguido de El palacio de los monos*, Madrid, Cátedra, 11-34.
- (2006), «Introducción» a Luis Riaza, *Teatro escogido*, Asociación de Autores de Teatro, 63-67. Consultable en línea en el siguiente enlace: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-escogido--2/>>.
- CASTRO, Américo (1932) [1910], «Prólogo» a *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, en Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio. El burlador de Sevilla*, ed. renovada y corregida de Américo Castro, Madrid, Espasa-Calpe, col. Clásicos Castellanos, VII-XXXIV.
- (1910), «Prólogo» a *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, en Tirso de Molina, *Obras*, I, Madrid, La Lectura.
- (1922), «Prólogo» a *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, en Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio. El burlador de Sevilla*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Clásicos Castellanos.
- (1932), «Prólogo» a *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, en Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio. El burlador de Sevilla*, ed. renovada y corregida de Américo Castro, Madrid, Espasa-Calpe, col. Clásicos Castellanos.

- (1937), «Prólogo» a *5 ensayos sobre Don Juan*, Santiago de Chile, Editorial Cultura, 5-24.
- CATENA, Elena (1973), «Introducción» a Azorín [1925] *Doña Inés. Una historia de amor*, Madrid, Castalia, 9-66.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1920), *Historia de la lengua y literatura castellana. Comprendidos los autores Hispano-Americanos. (Época Regional y Modernista 1888-1907)*, vol. 12, Madrid, Tip. de la “Revista de archivos, bibliotecas y museos”.
- CENIT MOLINA, Elena (1991), *La obra de Salvador de Madariaga. Ensayo bibliográfico*, Madrid, Universidad Complutense.
- CHARLES-DAUBERT, Françoise (1998), *Les Libertins érudits en France au XVIIe siècle*, París, Presses Universitaires de France, Coll. Philosophies.
- CHESTOV, Léon (1936), *Kierkegaard et la philosophie existentielle*, París, J. Vrin.
- CHITTKUSOL, Chaiwut (2011), «Don Juan Tenorio como el Übermensch español: una reinterpretación orteguiana», *Bulletin of Hispanic studies*, 88, 5, 533-544.
- CIBREIRO, Estrella (2007), *Palabra de mujer. Hacia la reivindicación y contextualización del discurso feminista español*, Madrid, Fundamentos.
- CIFO GONZÁLEZ, Manuel (1996), «La desmitificación de Don Juan», en *Azorín (1904-1924)*, Murcia, Université de Pau y Universidad de Murcia, 201-206.
- COCO, Emilio (1998), «Jerónimo López Mozo: tanti premi e poche rappresentazioni», en Emilio Coco (ed.), *Teatro spagnolo contemporaneo*, I, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 277-280.
- COLATRELLA, Marie-Luce (1999), «Valmont», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 986-991.
- COLMEIRO, José F. (2001), «Metateatralidad y psicodrama: los escenarios de la memoria en el cine de Carlos Saura», *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC 26 (1), (Ejemplar dedicado a Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos), 277-298.
- COMA DÍAZ, Marina (2016), *La perpetuación de los discursos sexuales en el teatro hispano a través de la figura de Don Juan*, Ohiolink, tesis doctoral inédita. Consultable en línea en el siguiente enlace: <https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ucin1461593107&disposition=inline>.

- COTARELO Y MORI, Emilio (1907), «El burlador de Sevilla y convidado de piedra», en Cotarelo y Mori (ed.), *Comedias de Tirso de Molina*, II, Madrid, Bailly Baillière e Hijos, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 9, 623-655.
- COUCHAUX, Brigitte, «Bataille Henry (1872-1922)», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 70-74.
- (2010), «Crítica de cine/ *Io Don Giovanni*: Yo Carlos Saura», *La Razón*, 24 de junio de 2010, Consultable en línea en el siguiente enlace: <https://www.larazon.es/historico/7803-io-don-giovanni-yo-carlos-saura-FLLA_RAZON_280360>.
- CRUICKSHANK, Don William (1981), «The first edition of *El Burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, XLIX, 443-467.
- (1989), «Some Notes on the printing of Plays in Seventeenth-Century Seville», *The Library*, Sixth Series, XI, 231-252.
- CUSTODIO, Álvaro (1992), «Introito a una comedia. (Disquisición sobre Celestina, Don Quijote y Don Juan Tenorio)», *Celestinesca*, 16 (I), 5-14.
- D'AGOSTINI, Paolo (2009), *Sin título*, *La Repubblica*, 23 de octubre de 2009. Consultable en línea en el siguiente enlace: <http://www.mediatecatoscana.it/sociale_media/news/115.IO_DON_GIOVANNI_.pdf>.
- D'ANTUONO, Nancy L. (1999), «La comedia española en la Italia en el siglo XVII: la *Commedia dell'Arte*», en Raúl A. Galoppe, Henry W. Sullivan y Mahlon L. Stout (coords.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Londres, Tamesis, 1-36.
- DA SILVA, María Aparecida (1992), «Don Juan de *Azorín*: renovación de un mito», *Cuadernos de Aldeeu*, VIII, 2, 179-186.
- DA PONTE, Lorenzo (1980) [1823], *Mémoires*, París, Livre de Poche.
- (2006) [1823], *Memorias*, trad. de Esther Benítez, Madrid, Siruela.
- DEFAUX, Gérard (1992), *Molière ou les métamorphoses du comique*, París, Klincksieck.
- DEHENNIN, Elsa (1998), «*La vida sexual de las palabras* según Julián Ríos», en Derek Flitter (coord.) *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, 64-71.
- DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo (1981), «Notas al "Don Juan" de Torrente Ballester», *Castilla. Estudios de literatura*, 2-3, 41-56.
- DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo, y Francisco ESTEVEZ (2017), «Doscientos años de Zorrilla», *Ínsula*, 850, octubre de 2017, 3-8.

- DEFILITTO, Ana María y Eithel ORBIT NEGRO (1976-1977), «Don Juan de *Azorín*: desglose de sus estructuras narrativas», *Filología*, XVII-XVIII, 273-336.
- DESCAMPS, Denyse (1994), *Le paradoxe de l'existence. La logique interne du paradoxe dans la dialectique de Kierkegaard*, Bruselas, Edifie L.L.N.
- DE PACO, Mariano (1988), «Mañara, el Don Juan de los Machado», en Luciano García Lorenzo (ed.) *El mito de Don Juan, Cuadernos de teatro clásico*, 2, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 65-72.
- DE SIMONE BROUWER, Francesco (1901), «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», vol. 10, serie V.
- DIDIER, Béatrice, (1992), «George Sand et Don Giovanni», *Revue des sciences humaines*, Presse Universitaire de l'Ille, 226, 37-53.
- DÍEZ DE REVENGA, María Josefa (1993), «Azorín novelista: de Don Juan a Salvadora de Olbena», *Anales azorinianos*, IV, 335-348.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1998), «Doña Inés sin Don Juan: en torno a *Doña Inés* (1925) de *Azorín*», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 477-485.
- DI STEFANO, Giovanni (1984), «Prefazione» a E.T.A. Hoffmann, *L'allievo di Tartini ed altri racconti musicali*, Florencia, Passigli, 7-22.
- DI STEFANO, Tito (1986), *Søren Kierkegaard. Dalla 'situazione' dell'angoscia al 'rischio' della fede*, Asís, Cittadella editore.
- DOLFI, Laura (1996), «*Il convitato di pietra* di Giacinto Andrea Cicognini», *Studi secenteschi*, 38, 135-155.
- (1998), «Falla y el *Don Juan de España* (1921) de Martínez Sierra», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 95-127.
- (2000), «El burlador burlado. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina», en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina, Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles*, Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos 6, 31-64.
- DOLL, Eileen J. (2008), *El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo: juegos temporales e intermediales*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- (2009), «El tiempo sintético de López Mozo», *La Ratonera, Revista asturiana de teatro*, 27, septiembre de 2009, 1-8. Consultable en línea en el siguiente enlace: <http://www.la-ratonera.net/numero27/n27_mozo.html>.

- DOMÉNECH, Ricardo (1977), «Aproximación al teatro del exilio», en José Luis Abellán (ed.) *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 183-246.
- (2013), *El teatro del exilio*, Madrid, Cátedra.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (2011), «Segovia, su Don Juan», en *Letras libres*, 15 de junio de 2011. Consultable en línea en el siguiente enlace: <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/segovia-su-don-juan>>.
- DOMINGO, José (1973), *La novela española del siglo XX*, vol. 2, Barcelona, Labor.
- (1990), «Don Juan, mi querido fantasma», *Cine y Más*, 71, octubre de 1990, 56-57.
- DOUGHERTY, Dru (1980), «The tragicomic Don Juan: Valle-Inclán's *Las galas del difunto*», *Modern Drama*, 23, 44-57.
- E.A. (2008), «... a la versión punto.com», *El Mundo. M2*, 12 de noviembre de 2008. Consultable en línea en el siguiente enlace: <<http://www.jesuscampos.com/criticas/d-juan-a-simetrico-es/el-mundo.png>>.
- EGIDO, Aurora (1988), «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)», en Luciano García Lorenzo (ed.), *El mito de Don Juan, Cuadernos de teatro clásico*, Madrid, Compañía nacional de Teatro clásico, 37-54.
- EGGER, Carole (2006), «Retrato de dama con perrito o el sabor poético de la decadencia», en Luis Riaza, *Teatro escogido*, Asociación de Autores de Teatro, 135-141. Consultable en línea en el siguiente enlace: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-escogido--2/>>.
- (2014), *Théâtre et métathéâtre dans l'œuvre de Luis Riaza*, Presses universitaires de Strasbourg, Estrasburgo.
- (2009), «El público ovaciona *Io, Don Giovanni*, de Carlos Saura», *La Vanguardia*, 13 de septiembre de 2009. Consultable en línea en el siguiente enlace: <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20090913/53783531617/el-publico-ovaciona-io-don-giovanni-de-carlos-saura.html>>.
- ENA BORDONADA, Ángela (1990), *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, Madrid, Castalia, Instituto de la mujer.
- (2005), «Prólogo» a Ángeles Vicente [1909], *Zezé*, Madrid, Lengua de Trapo, IX-LXI.
- (2006), «Introducción» a Ángeles Vicente [1908], *Los buitres*, Murcia, Editora Regional, 7-42.
- (2007), «Prólogo» a Ángeles Vicente [1910], *Sombras. Cuentos psíquicos*, Madrid, Lengua de Trapo, XI-LXIII.

- (2014), «Espiritismo, hipnosis y locura: los cuentos de Ángeles Vicente», en Dolores Romero López (ed.), *Los márgenes de la modernidad. Temas y creadores raros y olvidados en la Edad de Plata*, Sevilla, Punto Rojo, 213-242.
- ESCUADERO, Xavier (2019), «La farsa de lo religioso en *La misa de Baroja*», en Philippe Merlo-Morat, Marion Le Corre-Carrasco y Emilio Ramón (eds.), *El creador y su crítico 8. Vicente Molina Foix: el creyente de todas las religiones*, Lyon, GRIMH, *Passages* XX-XXI EA 4160 y CELEC EA 3069, 37-48).
- ESPINOSA, Carlos (1992), «Entrevista con Vicente Molina Foix: de nuevo Don Juan, ¿por qué no?», *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral*, 246, 66-70.
- ESTÉVEZ REGIDOR, Francisco (coord.) (2017), *El reino interior de Zorrilla: de ayer a hoy*, *Ínsula*, 850, octubre de 2017.
- EZAMA-GIL, Ángeles (1994), «El profeminismo en los cuentos de Picón», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, 1994, I, 171-178.
- FAGOAGA, Concha, y Paloma SAAVEDRA (2007) [1981], *Clara Campoamor, la sufragista española*, Madrid, Instituto de la Mujer.
- FAIANO, Alessia (2018), «Una reescritura contemporánea del *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla: *La sombra del Tenorio*, de José Luis Alonso de Santos», en José Luis Eugercios Arriero, Sergio García García y Manuel Piqueras Flores (coords.), *Letras anómalas. Estudios sobre textos y autores hispánicos más allá del canon*, Madrid, Philobiblion. Asociación de jóvenes hispanistas, Universidad Autónoma de Madrid, 291-304.
- (2019a), «Vida y teatro, realidad y ficción en *La sombra del Tenorio*, de José Luis Alonso de Santos», en Veronica Orazi, Federica Cappelli, Iole Scamuzzi y Barbara Greco (eds.), *Trayectorias literarias hispánicas: tradición, innovación y nuevos paradigmas*, Roma, Biblioteca AISPI de Lenguas y Literaturas Hispánicas, 199-210.
- (2019b), «La génesis de Don Giovanni, según Carlos Saura», en José Manuel Losada y Antonella Lipscomb (eds.), *Myth and Audiovisual Creation*, Berlín, Logos Verlag, 141-151.
- FAJARDO, Diógenes (1987), «El Don Juan de Unamuno», *Thesaurus*, 42, 2, 370-379.
- FEAL, Carlos (2000), «Don Juan como esperpento: *Las galas del difunto*», en Jesús Torrecilla (ed.), *La generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, Ámsterdam, Rodopi, 71-90.

- FERNÁNDEZ, Diego (¿?), *Tres morillas m' enamoran*, en *Cancionero Musical de Palacio*, Madrid, Biblioteca Real, CMP 25.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (1998), «Don Juan en imágenes. Aproximación a la recreación cinematográfica del personaje», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 503-538.
- (2017), «Zorrilla y los medios audiovisuales», *Ínsula*, 850, octubre de 2017, 27-31.
- FERNÁNDEZ, Xavier A., (1967), «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *Tan largo me lo fiáis*, *Revista Estudios*, XV-XXII.
- (1973) [1969-71], «En torno al texto de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*», *Segismundo*, V-VII, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1982) en Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. de X.A. Fernández, Madrid, Alhambra.
- (1988), *Las dos versiones dramáticas primitivas de Don Juan: El burlador de Sevilla y convidado de piedra, y Tan largo me lo fiáis. Reproducción en facsímil de las ediciones 'princeps'*, *Revista Estudios*.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (1993) «Prólogo» a José Zorrilla [1844], *Don Juan Tenorio*, Barcelona, Crítica, 1-69.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ana (2014), *Zeitgeist modernista y el universo literario de Ángeles Vicente. Narrativa femenina de principios del siglo veinte*, Nueva York, Stony Brook University.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ángel Raimundo (1995), «Don Juan en el teatro español del siglo XX», *Revista Estudios*, 189-190, 126-127.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (2009), «Humor y crítica en una reelaboración del Don Juan: *d.juan@simetrico.es*, de Jesús Campos García», en Jesús Campos García, *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, col. Damos la Palabra, 9-15.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1991), «Más que una película», *El País*, 16 de septiembre de 1991, 39.
- FERRER GIMENO, Félix (1960), «La cinematografía de Carlos Saura Atarés», *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 42, 157-164.
- FLOECK, Wilfried (1999), «Dramaturgos españoles contemporáneos como lectores de las crónicas de la conquista: Sanchis Sinisterra y López Mozo», *Hispanística XX*, 17, 25-39.

- FRANCO, Andrés (1971), *El teatro de Unamuno*, Madrid, Ínsula.
- FOX, Manuela (2011), *Teatro y compromiso civil: Jerónimo López Mozo y "Anarchia 36"*, Roma, Giulio Perrone Editore.
- (2019), «Jerónimo López Mozo, compromiso y metateatralidad», *Cartapacio*, enero-julio de 2019, 147-184.
- FREIRE LÓPEZ, Ana M^a, y Dolores THION SORIANO-MOLLÁ (2016), *Cartas de buena amistad. Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919)*, Madrid- Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- FREIXAS, Ramón (1990), «Don Juan mi querido fantasma de Antonio Mercero», *Dirigido por*, 183, septiembre de 1990, 74-75.
- GABRIELE, John P. (1996), *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Fundamentos.
- (2005), *Jerónimo López Mozo: forma y contenido de un teatro español experimental*, Madrid, Fundamentos.
- (2007), «Palimpsestic and Self-Referential Narrative in López Mozo's D.J.», *Confluencia: Revista Hispánica De Cultura Y Literatura*, 22/2, 105-116.
- GALINDO, Carlos (1994), «Rafael Álvarez *El Brujo* vuelve con el monólogo *La sombra del Tenorio*», *ABC*, 8 de abril de 1994, 89. Consultable en línea en el siguiente enlace:
<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1994/04/08/089.html>>.
- GAMBELLI, Delia (1993), *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni.
- GARBOLI, Cesare (2005), *Il Dom Juan di Molière*, Milán, Adelphi.
- GARCÍA DE LA RASILLA, Carmen (2017), «Los donjuanes de los grandes pintores», *Ínsula*, 850, octubre de 2017, 13-17.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (1985), «No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra: la evolución de un mito de Tirso a Zorrilla», *Estudios de literatura*, 9-10, 45-56.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel (2005), «Aporte documental al debate acerca de la prioridad de *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fídais*: el cartapacio de Jerónimo Sánchez», en Anthony Close (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense: actas del VII Congreso de la AISO*, Madrid, Vervuert, 281-286.
- GARCÍA GOMEZ, Emilio, y Évariste LÉVI-PROVENÇAL (1981), *Sevilla a comienzos del siglo XII. El tratado de Ibn 'Abdun*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.

- GARCÍA LORCA, Federico (1931), *Las morillas de Jaén*. Consultable en línea en el siguiente enlace:
 <https://federicogarcialorca.net/cancionero_popular/las_morillas_de_jaen.htm>.
- (1997), *Epistolario completo*, ed. de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.) (1988), *El mito de Don Juan, Cuadernos de teatro clásico*, 2, Madrid, Compañía nacional de Teatro clásico.
- (1998), «Valle-Inclán y *Las galas del difunto* (1926): parodia y tradición clásica», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 173-188.
- GARCÍA MERCADAL, José (1929), «El *Don Juan* de Azorín. El autor, el libro», en *Propios y extraños (Vidas literarias)*, Madrid, Espasa Calpe, 18-23.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel (1986), *Novela española actual*, Madrid, Heliodoro.
- GARDNER, Heather (1995), «Introduzione» a Thomas Shadwell, *Il libertino*, Roma, Bulzoni, 5-60.
- GELY-GHEDIRA, Véronique (1999), «Mère» en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 615-620.
- GIANCRISTOFORO, Raffaella (2009), *Sin título, Film Tv*, 27 de octubre de 2009. Consultable en línea en el siguiente enlace:
 <http://www.mediatecatoscana.it/sociale_media/news/115.IO_DON_GIOVANNI_.pdf>.
- GIBSON, Ian (2013), *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal 1900-1938*, Madrid, Aguilar.
- GIL DE MURO, Eduardo T. (1991), «*Don Juan, mi querido fantasma*», en *Equipo Reseña, Cine para leer 1990*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 191.
- GIMÉNEZ, Alicia (1981), *Torrente Ballester*, Barcelona, Barcanova.
- (1984), *Torrente Ballester en su mundo literario*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GINGER, Andrew, John HOBBS y Huw LEWIS (eds.) (2000), *Selected interdisciplinary essays on the representation of the Don Juan archetype in myth and culture*, Lewiston, The Edwin Mellen Press.
- GIES, D. T. (1994), «La subversión de Don Juan: parodias decimonónicas del Tenorio con una nota pornográfica», *España Contemporánea*, VII (1), 93-102.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1927), *Los toros, las castañuelas y la virgen*, Madrid, Caro Raggio.

- GIMFERRER, Pere (1967), «De Don Juan a Doña Inés», *Destino*, 1544, 2 de marzo de 1967, 20-21.
- GLENN, Kathleen (1999), «Demythification and denunciation in Blanca de los Ríos' *Las hijas de Don Juan*», en John P. Gabriele (ed.) *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Madrid, Iberoamericana, 223-230.
- GODOY GALLARDO, Eduardo (2001), «Teoría y práctica de las "españoladas" en el teatro de José Ricardo Morales», *Revista Signos*, 34, 49, 21-33.
- GÓMEZ-FERRER, Guadalupe (2016), «Soledad Acosta de Samper y Emilia Pardo Bazán: dos pioneras del feminismo», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 38, 127-140.
- GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, María Teresa (1997), «Sender "en la Mancebía"», en *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995)*, Fermín Gil Encabo, Juan Carlos Ara Torralba (eds.), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses; Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 507-516.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, María Antonieta (2001), *Aproximación a la obra literaria y periodística de Blanca de los Ríos*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- GUELLOUZ, Suzanne (1999), «Dorimon Nicolas Drouin dit (?-apr. 1661)» en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 335-337.
- (1999), «Villiers Jean Deschamps, dit Jean de (?-entre 1680 et 1686)» en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 995-997.
- GUENOUN, Pierre (1962), «Introducción» a Tirso de Molina, *L'abuseur de Séville*, París, Aubier & Montaigne.
- GUERENABARRENA, Juanjo (1987), «José Ricardo Morales: el sigiloso tránsito del destierro», *El Público*, 48, septiembre de 1987, 38-40.
- GUSDORF, Georges (1963), *Kierkegaard*, París, Seghers.
- HARTSHORNE, Marion Holmes (1990), *Kierkegaard godly deceiver. The nature and meaning of his pseudonymous writings*, Nueva York, Columbia University Press.
- HAZM, Ibn (1967) [1949], *El collar de la paloma*, Madrid, Alianza.
- HERAS, Juan Pablo, y José PAULINO AYUSO (eds.) (2014), *El Exilio teatral republicano de 1939 en México*, Sevilla, Renacimiento, (*Biblioteca del Exilio, Anejos*, 21).
- HEREDERO, Carlos F. (1991), «Entrevista. Gonzalo Suárez», *Guía de Madrid. Diario 16*, 13-19 de septiembre de 1991, 6-7.
- HERNÁNDEZ, Francisco Javier (1999), «Montherlant Henry de (1896-1972)», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 650-655.

- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier (2004), «La Celestina, don Juan y el Quijote en las pantallas: luces y sombras de sus recreaciones audiovisuales», en *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote, Don Juan*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones, 133-169.
- HONEYCUTT, Kirk (2009), «I, Don Giovanni -- Film Review», *Hollywood Reporter*, 9 de noviembre de 2009. Consultable en línea en el siguiente enlace: <<https://www.hollywoodreporter.com/review/i-don-giovanni-film-review-93503>>.
- HOOK, John F. (1975), *The Don Juan Theme in the Works of Valle-Inclán*, New York University.
- HUNTER, William F. (2010), «Prólogo» a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Valladolid, Centro para la edición de los clásicos españoles. Instituto de Estudios Tirsianos (GRISO), XI-XXXV.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1997), «Un Don Juan para el Siglo XXI, *La sombra del Tenorio* de Alonso de Santos», *Hispanística XX*, 15, 159-68.
- IGLESIAS LAGUNA, Antonio (1969), *Treinta años de novela española (1938-1968)*, Madrid, Prensa Española.
- INSÚA, Alberto (1915), *El alma y el cuerpo de Don Juan*, Sevilla, Renacimiento.
- JAGOE, Catherine, Alda BLANCO y Cristina ENRÍQUEZ DE SALAMANCA (1998), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el Siglo XIX*, Barcelona, Icaria.
- JOLIVET, Régis (1946), *Introduction à Kierkegaard*, Saint-Wandrille, Éditions de Fontenelle.
- JOUVE, Pierre Jean (1942), *Le Don Juan de Mozart*, Friburgo, Egloff.
- JOYCE, James (1939), *Finnegans Wake*, Londres, Faber and Faber.
- JURADO MORALES, José (1998), «El mito de Don Juan según el tradicionalismo teatral de J.I. Luca de Tena: *Las canas de Don Juan* (1925) y *De lo pintado a lo vivo* (1944)», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 145-172.
- KUMOR, Karolina (2017), «El teatro de Jerónimo López Mozo como espejo del teatro español», en José Romera Castillo *et al.* (eds.) *Teatro como espejo del teatro*, Madrid, Verbum, 139-154.
- LADRA, David (1992), «*Einstein on the beach/Don Juan último*», *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 246, 48-55.
- LAFORA, Gonzalo R. (1975), «La psicología de Don Juan», en *Don Juan, Los milagros y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 7-44.

- LAFUENTE, Isaiás (2003), *Agrupémonos todas. La lucha de las españolas por la igualdad*, Madrid, Aguilar.
- (2006), *La mujer olvidada. Clara Campoamor y su lucha por el voto femenino*, Madrid, Temas de Hoy.
- LAGO BORNSTEIN, Juan Carlos (1986), «Unamuno y Kierkegaard, dos espíritus hermanos», en *Anales del Seminario de Metafísica*, XXI, Madrid, Universidad Complutense, 59-71.
- LASALA, Magdalena (2008), «Don Juan de los miércoles a las cuatro», en Fernando Marías (ed.) *Don Juan*, Madrid, 451 Editores, 107-128.
- LAVAUD, Eliane (1985), «Juan, don Juan ou anti-don Juan chez G. Torrente Ballester», *Hispanística XX*, 3, 211-219.
- (1986), «Las sonatas: un ejemplo de deconstrucción», *Hispanística XX*, 4, 49-72.
- (1988), «Otra subversión valleinclaniana: el mito de Don Juan en *Las galas del difunto*», en H. Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberger Kolloquiums vom 6-8 november 1986*, Tübingen, Max Niemayer, 139-146.
- LAVAUD, Jean-Marie (1997), «El Don Juan de Sender», en Fermín Gil Encabo y Juan Carlos Ara Torralba (eds.), *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995)*, Huesca, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses; Institución "Fernando el Católico", 673-681.
- LÁZARO, Reyes (2000), «El Don Juan de Blanca de los Ríos y el nacional-romanticismo español de principios de siglo», *Letras Peninsulares*, 13 (2), 467-483.
- LEFERE, Robin (2011a), «De la literatura al cine: el arte de la transposición», en R. Lefere (ed.), *Carlos Saura, una trayectoria ejemplar*, Madrid, Visor: 215-237.
- (ed.) (2011b), *Carlos Saura, una trayectoria ejemplar*, Madrid, Visor.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1966), «Sobre la prioridad del *Tan largo me lo fiáis*. Notas al *Isidro* y a *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 30, 275-295.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (1994), *D.J., Sipario*, Milán, 544, trad. de Emilio Coco, abril de 1994, 35-64.
- (2001), «Don Juan, una vacilación de la naturaleza», *Don Juan, genio y figura*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 129-143. Consultable en línea en el siguiente enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-juan-una-vacilacin-de-la-naturaleza-0/html/01afb7ea-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_>.

- LOUBIER, Pierre (1999), «Baudelaire Charles (1821-1867)», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 74-80.
- LOMBROSO, Cesare (1876), *L'uomo delinquente*, Milán, Hoepli.
- (1893), *Le più recenti scoperte ed applicazioni della psichiatria ed antropologia criminale*, Turín, Fratelli Bocca.
- (1895), *La Donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Turín, Fratelli Bocca.
- LÓPEZ, Ignacio Javier (1986), *Caballero de novela. Ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna, 1880-1930*, Barcelona, Biblioteca Universitaria Puvill Libros.
- LÓPEZ SOUTO, África (2004), *Concepción Arenal*, La Coruña, Baía.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1998), «Don Juan y Doña Inés (1922-1925)», en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Obras escogidas. Novela completa*, vol.1, Madrid, Espasa Calpe, 106-116.
- LUNARI, Luigi (1980), «L'occasione mancata di Molière», en Molière, *Don Giovanni*, Milán, Bur.
- MAINER, José Carlos (2004), «El vuelo epicúreo de Ramiro de Maeztu», en Ramiro de Maeztu [1925], *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*, Madrid, Visor Libros, 7-24.
- MANKOWSKA, Joanna (2017), «Don Juan de Vicente Molina Foix en su viaje a un continente imaginado intento fracasado de la conquista de la libertad», *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 8, 109-124.
- MANSO, Christian (1993), «El Don Juan de Azorín o los desenvolvimientos de un mito», *Ínsula*, 556, 17.
- (1995), «Azorín face à Don Juan. Tradition et innovation», *Letras de Deusto*, vol. 25, 68, 199-206.
- (1999), «Azorín José Martínez Ruiz, dit (1874-1967) », en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 39-43.
- MARCOU, Loïc (1999), «Torrente Ballester Gonzalo (né en 1910)», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 928-935.
- MARÍN, Diego (1982), «La versatilidad del mito de Don Juan», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 6, 389-403.
- MARISTANY, Luis (1973), *El gabinete del doctor Lombroso (Delincuencia y fin de siglo en España)*, Barcelona, Anagrama.
- MARRA LÓPEZ, José R. (1963), «Torrente Ballester, Gonzalo: Don Juan», *Ínsula*, 203, 9.

- MARRAST, Robert (1985) [1840], «Introducción crítica» a José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, Madrid, Clásicos Castalia, 9-40.
- MARRERO, Vicente (1955), *Maetztu*, Madrid, Rialp.
- MARTÍN, Francisco José (1996), «La piedad de Don Juan», en *Azorín 1904-1924, III Colloque International, Pau-Biarritz, 27-28 et 29 Avril 1995*, Murcia, Université de Pau-Universidad de Murcia, 193-199.
- MARTÍNEZ, Cándida, Reyna PASTOR, María José de la PASCUA y Susana TAVERA (2000), *Mujeres en la historia de España*, Barcelona, Planeta, 646-650.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1960), *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula.
- MARTÍNEZ VELASCO, Julio (1994), «La sombra del Tenorio. Las facultades histriónicas de un soberbio actor», *ABC*, 28 de noviembre de 1994, 107. Consultable en línea en el siguiente enlace:
<<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1994/11/28/107.html>>.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2009), «El mito de don Juan, del Siglo de Oro al exilio republicano español: *Ardor con ardor se apaga* (1987), de José Ricardo Morales», en Iñaki Beti Sáez y Mari Karmen Gil Fombellada (coords.), *Exilio y Artes escénicas, Arte Eszenikoak Erbestean*, San Sebastián, Saturraran, 119-142.
- MEDINA GALLEGO, José Miguel (1998), «Un ensayo apasionante y una parodia erudita: *Don Juan y la donjuanía o Seis donjuanes y una dama* (1959) de Salvador de Madariaga», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 245-270.
- MARTÍNEZ LAGE, Miguel (1986), «En torno a Don Juan», *Cuadernos hispanoamericanos*, 428, febrero de 1986, 11-21.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, y Manuel RIVERO RODRÍGUEZ (coords.) (2010), *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica: siglos XV-XVIII*, Madrid, Polifemo.
- MASSON, Jean-Yves (1999), «Lenau Nikolaus Niembsch von Strehlenau, dit Nikolaus (1802-1850)» en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 544-552.
- MENARINI, Piero (1999), «Zamora, Antonio de (1664?-1728)», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 1009-1012.
- MENASCÉ, Esther (1986), *Il labirinto delle ombre: L'immagine di Don Giovanni nella letteratura britannica*, Florencia, La nuova Italia.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1895), *Estudios de Crítica literaria. Segunda serie. Cuadrado y sus obras. La celestina. El alcalde de Zalamea. Tirso de Molina. De*

- los historiadores de Colón. Lope de Vega y Grillparzer. Enrique Heine. De las influencias semíticas en la literatura española*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- (1941), «Tirso de Molina. Investigaciones biográficas y bibliográficas», en Enrique Sánchez Reyes (ed.), *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. 3, Santander, C.S.I.C., 47-81.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1920) [1906], «Sobre los orígenes del *Convidado de piedra*», *Estudios literarios*, Madrid, Atenea, 101-136.
- MESNARD, Pierre (1954), *Kierkegaard, sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie*, París, Presses universitaires de France.
- MILLÁN BARROSO, Pedro Javier (2009), *Cine, flamenco y género audiovisual: enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*, Sevilla, Alfar.
- MIMOSO-RUIZ, Duarte (1999), «Valet», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 971-978.
- MIRÓ, Emilio (1998), «*Juanita Tenorio* (1910), de Jacinto Octavio Picón, o el ‘anhelo de ser querida’», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 405-429.
- MONALDINI, Sergio (1996), «Arlecchino, figlio di pulcinella e Colombina. Note sulla famiglia Biancolelli, tra Bologna e Parigi», *L'Archiginnasio*, XCI, 83-161.
- MONLEÓN, José (1998), «La realidad del teatro: *La sombra del Tenorio* (1994), de J.L. Alonso de Santos», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 289-310.
- MONTERO, Lázaro (1943), «Don Juan en el 98», *Escorial*, 27, enero de 1943, 83-105.
- MONTI, Silvia (2001), «Il nuovo teatro e il teatro indipendente», en Maria Grazia Profeti (ed.), *L'età contemporanea della letteratura spagnola: il Novecento*, Scandicci, La Nuova Italia, 491-499.
- MONTOYA RODRÍGUEZ, Álvaro (2005), «Doña Juana frente a Don Juan: la desmitificación de Don Juan en *¿Pero... hubo alguna vez once mil vírgenes?* de Jardiel Poncela», en Manuel Ángel Candelas Colodrón, Jesús G. Maestro y Carmen Becerra Suárez (eds.), *Reescribir ficciones. Imágenes de la literatura en el cine y la televisión*, Pontevedra, Mirabel Editorial 317-326.
- (2005a), «Don Juan: mito e inversión. Tratamiento de lo trascendente en la versión de Torrente Ballester», *Hispanística XX*, 22, 313-323.
- MORALEDA, Pilar (1992), «Introducción» a Pedro Salinas, *Teatro completo*, Sevilla, Alfar, 9-18.

- MORALES, José Ricardo (2002), *Teatro ausente*, ed., prólogo y notas de Claudia Ortego Sanmartín, La Coruña, Ediciós do Castro.
- MORÁN SAUS, Antonio Luis, José Manuel GARCÍA LAGOS y Emigdio CANO GÓMEZ (2003), *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil, de la edad media al siglo XX*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (1994), «Don Juan y El Quijote como juego: Torrente Ballester y la tradición romántica», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 70, 315-326.
- MORROS, Bienvenido (2014), «Introducción» a José de Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Barcelona, Vicens Vives, *Clásicos Hispánicos*, 34, VII-L.
- MORTIER, Daniel (1999), «Frisch Max (1911-1991)», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 412-417.
- MOZART, Maria Anna (2016), *Il diario di Nannerl Mozart*, a cura de Olimpio Cescatti, Varese, Zecchini.
- MOZART, W.A. (2011), *Correspondances complètes*, París, Flammarion.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2006), «La creación escénica de Jesús Campos García en el panorama teatral de principios del siglo XXI», en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 701-719.
- (2010), *Censura y teatro del exilio. Incidencia de la censura en la obra de siete dramaturgos exiliados: Pedro Salinas, José Bergamín, Max Aub, Rafael Alberti, León Felipe, José Ricardo Morales y Ramón J. Sender*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (2012), «Don Juan en la España del siglo XXI», en José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI. (Actas del XXI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías)*, Madrid, Visor, 311-325.
- (2015), «El teatro de Jesús Campos o el falso dilema entre tradición y vanguardia», *Revista de literatura*, 77, 154, 559-582.
- NORA, Eugenio G. de (1970), *La novela española contemporánea*, 1, Madrid, Gredos.
- NOZICK, Martin (1959), «Some parodies of Don Juan Tenorio», *Hispania*, 33 (2), 105-112.
- NÚÑEZ REY, Concepción (1992), *Carmen de Burgos, Colombine (1867-1932). Biografía y obra literaria*, Madrid, Universidad Complutense.
- OFFEN, Karen (2007), *Historia de una conquista. Clara Campoamor y el voto femenino*, Madrid, Dirección General de Igualdad de Oportunidades.

- OGDEN, Benjamin C. (1994), «Transformación grotesca de un mito: la mitificación y desmitificación del donjuanismo en el teatro de Valle-Inclán», en John P. Gabriele (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Fráncfort, Vervuert Verlag, 41-47.
- OLIVA, César (1989), *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- (1992), «El teatro», en Francisco Rico, Darío Villanueva y otros (eds.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol. 9, 1, 432-456.
- (2004), «Ángel Fernández Montesinos, director de escena: entrevista», en César Oliva (ed.) *Seis caminos hacia el mito de Don Juan*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 169-173.
- OLIVA, César, y Francisco RUIZ RAMÓN (eds.) (1988), *El mito en el teatro clásico español: ponencias y debates de la VII Jornadas del Teatro Clásico Español, Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984*, Madrid, Taurus.
- OLMO Y LOSADA, José (1994), «Argentina: *El Brujo* triunfa con *La sombra del Tenorio*», *ABC*, 14 de agosto de 1994, 78. Consultable en línea en el siguiente enlace: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1994/08/14/078.html>>.
- ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia (1993), *El donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ORTEGA RUBIO, Juan (1917), *Historia de América desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 384-388.
- ORTEGO SANMARTÍN, Claudia (1992), «Documentación sobre José Ricardo Morales», en *José Ricardo Morales, Suplementos Anthropos*, 35, noviembre de 1992, 161-231.
- (2002), «José Ricardo Morales: Un escritor en el “aparte” del destierro», en *Teatro ausente*, La Coruña, Edición do Castro, 7-68.
- ORTIZ, Lourdes (2007), *Don Juan, el deseo y las mujeres*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- ORTOLANI, Giuseppe (ed.) (1926), *Carlo Goldoni. Opere complete*, Venecia, Municipio di Venezia.
- PAGEAUX, Daniel Henri (1999), «Tirso de Molina. Frère Gabriel Téllez, dit (1583-1648)», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 914-924.

- (2008), «Don Juan traverse la Manche. Introduction à une lecture de *Larva* de Julián Ríos», en *Don Juans insolites. Actes du colloque organisé à la Sorbonne en 2004 par le Centre de recherche en littérature comparée de Paris-Sorbonne*, París, Presses Paris Sorbonne, 133-145.
- PARAÍSO, Isabel (2008), «La mirada de un biólogo reformista: Marañón ante Don Juan», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 313-337.
- PASCUAL, Itziar (1995a), «La escritura del camaleón», *Primer Acto*, 257, 39-41.
- PAULINO AYUSO, José (1992) [1946], «Prólogo» a Miguel de Unamuno, *El hermano Juan o el mundo es teatro. Vieja comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 9-53.
- (2008), «Álvaro Arauz y su retablo dramático de la guerra y el exilio», en Fernando Doménech (ed.), *Teatro español. Autores clásicos y contemporáneos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos, 265-279.
- (2014), «Figuras femeninas en el teatro de Sigfredo Gordón Carmona», en Francisca Vilches de Frutos *et al.* (eds.) *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 347-360.
- PAVESIO, Monica (2002), «Primi embrioni pretirsiani del Don Giovanni», en Monica Pavesio (ed.), *Il convitato di pietra. Don Giovanni e il sacro dalle origini al Romanticismo, Atti del Convegno interuniversitario Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere (11-12 giugno 2001)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 7-26.
- PELLEGRIN, Helen (1987), *Thomas Shadwell's The Libertine: a critical edition*, Nueva York-Londres, Garland.
- PERALES, Liz (2008), «Jesús Campos: 'Don Juan no está para reformas, hay que demolerlo'», *El Cultural*, 30 de octubre de 2008. Consultable en línea en el siguiente enlace: <<https://www.elcultural.com/revista/escenarios/Jesus-Campos/24163>>.
- PEREIRO OTERO, José Manuel (2008), «El exorcismo de la memoria: fantasmagorías nominales y herencias patrimoniales en *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 84, 387-415.
- PÉREZ, Genaro J. (1988), «Metaficción en *Don Juan* y *Fragmentos de apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 12, 3, primavera de 1988, 415-428.
- PÉREZ ÁLVAREZ, David (2014), «Sobre el *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester: La juerga de un demonio en el burdel de Celestina», en Barbara Greco y Laura Pache

- Carballo (eds.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2010), «La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología» *Signa*, 19, 35-62.
- PÉREZ BUSTAMANTE, Ana Sofía (1998), «Azorín y Don Juan (1922): Vidas paralelas», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 431-475.
- (1995a), «Don Juan, de Gonzalo Torrente Ballester: el monstruo en su laberinto», en José Zorrilla. *Una nueva lectura (Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 18-21 de octubre de 1993)*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén & Universidad de Valladolid, 461-477.
- (1995b), «Los criados de Don Juan. Una reflexión en torno a *La sombra del Tenorio*, de J. L. Alonso de Santos», en Ana Sofía Pérez-Bustamante et al. (eds.) *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, El Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Pedro Muñoz Seca, 305-412.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (1995), *El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica (1992-1994)*, Alcalá de Henares, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*-Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá de Henares.
- PIÑERO, Margarita (2005), «Introducción» a José Luis Alonso de Santos, *Dígaselo con valium*, Ediciones Irreverentes, Madrid.
- PIVETEAU, Olivier (1999), «Mañara Miguel (1627-1679)» en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 586-598.
- PORRO, Maurizio (2009), *Sin título*, *Il Corriere della Sera*, 23 de octubre de 2009. Consultable en línea en el siguiente enlace: <http://www.mediatecatoscana.it/sociale_media/news/115.IO_DON_GIOVANNI_.pdf>.
- PÖRTL, Klaus (1986), *Reflexiones sobre el nuevo teatro español*, Tübingen, Max Niemeyer.
- PORTNOI, Sarah (1999), «Rostand, Edmond (1868-1918)», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 815-820.
- PROFETI, Maria Grazia (1993), *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- (2009a), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Florencia, Alinea.
- (2009b), *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Florencia, Alinea.

- (2014), *Lo trágico y lo cómico mezclado*, Reichenberger, Kassel.
- PROST, Christine (1999), «Mozart Wolfgang, Amadeus (1756-1791)» en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 671-686.
- PULIDO TIRADO, Genara (1998), «El Don Juan de Ramiro de Maeztu: una teoría nacionalista y nietzscheana del mito», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 339-359.
- RAFFAELLI, Renato (1990), *Variazioni sul don Giovanni*, Urbino, QuattroVenti.
- RAGUÉ-ARIAS, María José (1996), *El teatro de fin de milenio en España. De 1975 hasta hoy*, Barcelona, Ariel.
- RAMIREZ GOMEZ, Carmen (2000), *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- RAVOUX-RALLO, Élisabeth (1999), «Goldoni, Carlo (1707-1793)», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 443-447.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, vigésima segunda edición, Madrid, Espasa Calpe.
- REAL, Elena (1999), «Valle Inclán Ramón del (1866-1936)», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 978-986.
- REDONDO, Agustín (2007), *Revisitando las culturas del Siglo de Oro: mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RIAZA, Luis (1982), *El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos*, Madrid, Cátedra.
- RICCOBONI, Luigi Ludovico (1728-1731), *Histoire du théâtre italien. Depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'à l'an 1660 et une dissertation sur la tragédie moderne, par Louis Riccoboni*, París, Impr. de P. Delormel.
- RICO, Francisco (2010), «Nota previa», en Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. de W. F. Hunter, Valladolid, Centro para la edición de los clásicos españoles. Instituto de Estudios Tirsianos (GRISO), VII-VIII.
- RIERA, Carme (2007), «Carmen Laforet: La Literatura con mayúscula», prólogo a Carmen Laforet, *Carta a don Juan. Cuentos completos*, ed. de Agustín Cerezales, Palencia, Menoscuarto, 7-14.
- RÍOS, Blanca de los (1898), «Don Juan en la literatura y en la música», *La España moderna*, 12, sin páginas.

- (1910), *Afirmación de la raza ante el centenario de la independencia de las Repúblicas Hispanoamericanas*, Ateneo de Madrid, 1 de febrero de 1919, Madrid, Imprenta de los Hijos de M.G. Hernández.
- (1911), «El ‘Don Juan’ de Tirso de Molina», *Archivo de Investigación Histórica*, 1, 1, 7-30.
- (1927), *Catálogo de las obras de Blanca de los Ríos de Lampérez y algunos juicios de la crítica acerca de ellas*, Madrid, V.H. Sanz Calleja.
- (1962), «Introducción» a Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, vol. 2, Madrid, Aguilar.
- (1952), «introducción, preámbulo y texto» de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, en Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, tomo II, Madrid, Aguilar, XI-XXXV; 513-585; 634-694.
- (1990) [1898], *Cuentos de amor*, en *Cuentos Completos*, edición de Juan Paredes Núñez, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 245-357.
- RISCO, Antonio (1980), *Azorín y la ruptura de la novela tradicional*, Madrid, Alhambra.
- RIVERA, Leonarda (2019), *Don Juan y la filosofía*, Ciudad de México, Siglo XXI.
- RODRÍGUEZ, María Isabel (1996), «La pseudoformación de palabras en *Larva* de Julián Ríos», *Interlingüística*, 5, 193-198.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Pablo (2018), *Don Juan en la Literatura y en la Música: aportación de la música para piano del Romanticismo a la significación del mito literario*, Vigo, Universidad de Vigo. Tesis Doctoral consultable en línea en el siguiente enlace:
<<http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/988>>.
- RODRÍGUEZ GORDILLO, José Manuel, y Luis F. MARTÍNEZ MONTIEL (eds.) (2009), *Visiones de Don Juan: 10 diciembre 2009-14 febrero 2010, Sala de exposiciones Santa Inés, Sevilla*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (1982), *Andrés de Claramonte autor de El burlador de Sevilla*, La Coruña, Gráficas Coruñesas.
- (1983), «La autoría de *El Burlador de Sevilla*: Andrés de Claramonte», en *Castilla. Estudios de literatura*, 5, 87-108.
- (1987), *Andrés de Claramonte y El Burlador de Sevilla*, Kassel, Reichenberger.
- (1990), «Introducción» a Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis*, Kassel, Reichenberger,

- (1998), «Juan de Mañara (1927): mañas y marañas de un Don Juan bifronte», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 189-204.
- (1999a), *Lope, Tirso y Claramonte. La autoría de las obras maestras del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger.
- (1999b), «Grau Jacinto (1877-1958)», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Edition Robert-Laffont, 457-458.
- (2008), «Introducción» a Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis. Deste agua no beberé*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Cátedra, Madrid.
- (2014), «Introducción» a *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, en Tirso de Molina (atribuida a), *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 9-117.
- ROF CARBALLO, Juan (1958), «El problema del seductor en Kierkegaard, Proust y Rilke», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 102, junio de 1958, 353-378.
- ROMERA CASTILLO, José (2011), *Teatro español entre dos siglos a examen*, Madrid, Verbum.
- ROMERO FERRER, Alberto (2017), «En el teatro: la ‘verdad artística’ de Zorrilla», en *Ínsula*, 850, octubre de 2017, 22-27.
- ROMERO PELÁEZ, Celso (1946), *El retiro de Don Juan*, Santiago de Chile, Imprenta mediterránea.
- ROMO FEITO, Fernando (2005), «*El Quijote como juego y Don Juan* (sobre técnicas cervantinas en Torrente Ballester)», en *La tabla redonda, Anuario de Estudios Torrentinos*, 3, Vigo, Universidad de Vigo, 129-148.
- RONZEAUD Pierre (1993), «Introduction» a Pierre Ronzeaud (ed.) *Molière/Dom Juan*, París, Champion, 3-15.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1988), «Ramón Pérez de Ayala y el teatro. Entre Momo y Talía», *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, 27-54.
- (2001), «Don Juan Tenorio en versión de Luis Escobar y Salvador Dalí», en Andrés Peláez Martín (ed.), *Luis Escobar y la vanguardia*, Madrid, Consejería de las artes de la Comunidad de Madrid, 55-94.
- RUGGERI MARCHETTI, Magda (2009), «Estrenos de la cartelera madrileña: *d.juan@simetrico.es*, de Jesús Campos García», *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 72, 269-271.

- RUIZ BAÑOS, Sagrario (1997): «La construcción ficcional en Gonzalo Torrente Ballester», en Ángel Abuín, Carmen Becerra y Ángel Candelas (coords.), *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Editorial Tambre, 35-60.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2000), «Noticia de Luis Riaza», *Exilios*, 4-5, 129-131.
- (2006), «La escritura de Luis Riaza y las exequias del teatro», en Luis Riaza, *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 17-57.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1967), *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza.
- RUIZ SERRANO, Esteban (2001), «Nietzsche y el pensamiento político español (1898-1931)», en *Res Publica*, 7, 69-121.
- (2017), *De Nietzsche a Ortega: idea de la vida y crisis de la modernidad*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- RUSSELL, Charles C. (1993), *The Don Juan Legend Before Mozart. With a Collection of Eighteenth-Century Opera Librettos*, Michigan, The University of Michigan Press.
- SALINAS, Pedro (1957), *Teatro completo*, ed. de Juan Marichal, Madrid, Aguilar.
- (1970) [1941], «Don Juan Tenorio frente a Miguel de Unamuno», en *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 74-79.
- (1992b), *Salinas/Jorge Guillén correspondencia (1923- 1951)*, ed., introd. y notas de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets.
- (2007a), *Obras completas I. Poesía, narrativa, teatro*, ed. de Enric Bou y Montserrat Escartín, Madrid, Cátedra.
- (2007b), *Obras completas II, Ensayos y III, Epistolario*, ed. de Enric Bou y Andrés Soria, Madrid, Cátedra.
- SALVAT, Ricard (1995), «Alrededor de *La sombra del Tenorio*», *Primer Acto*, 257, 60-63.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, José (2019), «Introducción» a E.T.A Hoffmann [1814], *Cuentos de música y músicos*, Madrid, Akal, 7-37.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1989), «Un Tenorio de Buñuel ('Libreto' para una representación en la Residencia de Estudiantes)», *La Torre*, III, 19, 357-379.
- SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique (2014), «Exiliados andaluces en el cine latinoamericano», en Emma Camarero Calandria (coord.) *Contenidos y formas en la vanguardia universitaria*, Madrid, ACCI, 477-495.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1988), *Buñuel, Lorca y Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.

- (1988a), *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada Aragón.
- (1994), *Retrato de Carlos Saura*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, M.^a Teresa (2001), *El teatro en el exilio de Bergamín*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, tesis doctoral inédita.
- SANTALLA LÓPEZ, Manuela (1994), «La condición femenina en Concepción Arenal», *Arenal. Revista de Historia de las mujeres*, 1 (1), 103-115.
- (1995), *Concepción Arenal y el Feminismo Católico Español*, Sada (La Coruña), Edicions do Castro.
- (2001), *Concepción Arenal*, Ferrol, Concello.
- SANTOLARIA, Cristina (1994), «Notas sobre la enseñanza de la escritura teatral en España», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 5, junio de 1994, 229-237.
- (1997), «Introducción» a Jesús Campos García, *A ciegas: Auto sacro de realismo inverosímil o de la irrealidad verosímil (Aproximadamente)*, Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, Antología teatral española, 31, 9-13
- SARTRE, Jean-Paul (1966), *Kierkegaard vivant. Colloque organisé par l'Unesco à Paris du 21 au 23 avril 1964*, París, Gallimard.
- SAURA, Carlos (2009), «Note di regia», en Andrea Occhipinti, Andrés Vicente Gomez e Igor Uboldi (eds.) *Io, Don Giovanni, un film di Carlos Saura*, Milán, Ufficio Stampa Lucky Red, sin páginas.
- (2008), «Saura echa un vistazo a su *Io, Don Giovanni* en la Mostra de Venecia», *El País*, 01 de septiembre de 2008. Consultable en línea en el siguiente enlace: <https://elpais.com/cultura/2008/09/01/actualidad/1220220006_850215.html>.
- SAUVAGE, Micheline (1980), «Le cas Don Juan», *Textes et documents*, 237, 31-01-1980, 3.
- SCALIA RÖSSLER, Giovanna (2000), «The 'Rational' Capitulation of the Libertine: The Trickster Tricked; or, *Don Juan oder die Liebe zum Geometrie* by Max Frisch», en Andrew Ginger, John Hobbs y Huw Lewis (eds.), *Selected interdisciplinary essays on the representation of the Don Juan archetype in myth and culture*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 237-245.
- SENDER, Ramón J. (1969), *Tres ejemplos de amor y una teoría*, Madrid, Alianza.
- SERRALTA, Frédéric (2003), «Introducción» a Juan Mateu [1958], *Don Juan «El Refugio»*. *Drama cómico en cinco actos nada más para no cansar al público*, ed., introd. y notas de Frédéric Serralta, en colaboración con Juan Montiel, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Anejos de *Criticón*, 6, 7-31.

- SERRANO, Carlos (1996), *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante.
- (1997), «Sender, Eros, don Juan y la revolución», en Fermín Gil Encabo y Juan Carlos Ara Torralba (eds), *El lugar de Sender: Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995)*, Huesca, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses-Institución "Fernando el Católico", 253-267.
- (1998), «Don Juan y la inversión paródica: el caso de las Doña Juana», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 55-68.
- SERRANO, Virtudes (1999), «La otra cara de Jano», en Jesús Campos García, *La Cabeza del Diablo*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro y Comunidad de Madrid.
- (2004), *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra.
- (2006), «El teatro desde apenas ayer hasta nuestros días», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 11, 13-40.
- (2007), «Jerónimo López Mozo en su joven madurez», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 12, 57-69.
- (2009), «Jesús Campos, inconmensurable», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 14, 61-71
- (2012), «Jesús Campos, el intrépido jinete del teatro español», *Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, XXXVIII, 1, 55-68.
- SERRANO ALONSO, Javier (1996), «La parodia del modernismo: *El Tenorio Modernista*, de Pablo Parellada (1906)», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 21, 3, 365-383.
- SERUR, Raquel (2014), «Cómo repensar el mito de Don Juan», en Luzelena Gutiérrez de Velasco (ed.), *Homenaje a Tomás Segovia: Maestro, ensayista, traductor y sobre todo poeta*, México D.F., El Colegio de México, 75-81.
- SESEÑA, Natacha (1992), «La nostalgia de Pedro Salinas, autor teatral», *El País*, 7 de enero de 1992. Consultable en línea en el siguiente enlace: <https://elpais.com/diario/1992/01/07/cultura/694738809_850215.html>.
- SIMINI, Diego (1996), «*Casarse por vengarse* di Rojas Zorrilla nella traduzione di Giacinto Andrea Cicognini: *Maritarsi per vendetta*», en Maria Grazia Profeti (ed.) *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Florencia, Alinea, 95-116.
- (2012), *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Lecce, Pensa multimedia.

- SIMÓN PALMER, María del Carmen (1991), *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual biobibliográfico*, Madrid, Castalia, 578-590.
- SINGH, Devendra Kumar (1994), *The idea of the superman in the plays of G. B. Shaw*, New Delhi, Atlantic Publishers and Distributors.
- SLOMAN, Albert E. (1965), «The two versions of *El Burlador de Sevilla*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, 18-33.
- SOBEJANO, Gonzalo (1967), *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos.
- (1970), *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española.
- (1976), «Introducción» a Jacinto Octavio Picón [1891], *Dulce y sabrosa*, Madrid, Cátedra, 13-58.
- (2003), *Novela española de nuestro tiempo (1940-1995)*, Madrid, Mare Nostrum.
- (2005), «Adelantados de la novela discursiva: Luis Goytisolo, Miguel Espinosa, Juan Benet», en *La novela digresiva en España, XII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 9-16.
- SOLANO, María Luisa (1930) «Una gran escritora española: Doña Blanca de los Ríos de Lampérez», *Hispania*, Stanford, XIII, 389-398.
- SOLDEVILLA DURANTE, Ignacio (1980), *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- SORIA, Florentino (1990), *José María Forqué*, Murcia, Editora regional de Murcia.
- SORIANO, Elena (2000), *El donjuanismo femenino*, Barcelona, Península.
- STAROBINSKI, Jean (1974) [1970], *La relación crítica*, Madrid, Taurus.
- STEIGER, August (1904), *Thomas Shadwell's «Libertine». A Complementary Study to the Don Juan Literature*, Berna, A. Francke.
- SUTHERLAND, Madeline (1994), «La leyenda de Lisardo en la literatura española», en Juan Villegas (ed.), *Actas Irvine-92. Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Irvine, California, 24-29 de agosto de 1992*, Asociación Internacional de Hispanistas, University of California, 282-291.
- TEJADA, Francisco Elías de (1952), «El superhombre y Don Juan», *Estudios Americanos*, IV, 13 de abril de 1952, 221-227.
- TORO BALLESTEROS, Sara (2011), «Esculpir la niebla. Ocho cartas inéditas de Ángeles Vicente a Unamuno», *Journal of Hispanic Modernism*, 2, 1-20.
- (2013), *Viaje al mundo de las almas: la narrativa breve de Ángeles Vicente*, Granada, Universidad de Granada.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1957), «Don Juan tratado y maltratado», en *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 157-188.

- (1968) [1965], *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama.
- (1982) [1966], «Don Juan. Conferencia. 1966», en *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 81-115.
- (1993), *Mito y personaje de Don Juan*, Valencia, Bancaixa.
- TORRES, Rosana, (1995), “El Brujo convoca al público a punta de jamón”, *El País*, 2 de febrero de 1995. Consultable en línea en el siguiente enlace: <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Brujo/convoca/publico/punta/jamon/elpepicul/19950202elpepicul_6/Tes>.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (2009), «Cervantes, Arniches y Valle en el teatro de Salinas: lectura de *La estratoesfera*», en *El posible/imposible teatro del 27*, Sevilla, Renacimiento, *Iluminaciones*, 55, 265-284.
- Tres morillas m’ enamoran*, en *Cancionero Musical de Palacio*, Madrid, Biblioteca Real, CMP 24.
- TRIGO, Felipe (1907), «Prólogo» a Ángeles Vicente, *Teresilla*, Madrid, Librería de Pueyo, 7-25.
- UNAMUNO, Miguel de (1912), *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Renacimiento.
- URBEZ, Luis (1991), «Don Juan en los infiernos. La impronta intelectual», *Reseña*, 220, septiembre de 1991, 4.
- UTRERA, Federico (1998), *Memorias de Colombine, la primera periodista*, Majadahonda, Hijos de Muley-Rubio.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1983), «Del realismo al vanguardismo», en *Historia de la literatura española*, Tomo V, Barcelona, Gustavo Gili, 212-213.
- VALCÁRCEL, Amelia (2008), *Feminismo en el mundo global*, Madrid, Cátedra.
- VALDÉS SÁNCHEZ, Ivón (2002), «La mujer moderna en la olvidada narrativa de un autor decimonónico profeminista: Jacinto Octavio Picón», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 20: 343-353.
- VALDIVIA, Pablo (2013), «*Ardor con ardor se apaga* de José Ricardo Morales y la actualización de la noción de ‘las tres culturas’ como estrategia discursiva», *Dialogía*, 7, 174-195.
- VALIS, Noël M. (1991), *Jacinto Octavio Picón, novelista*, Barcelona, Anthropos.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1970b) [1924], «Autocrítica», en Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas (eds.), *Visión del esperpento*, Madrid, Castalia, 243.
- VALLEJO GONZÁLEZ, Irene, y Pedro OJEADA ESCUDERO (1998), «Las edades del Don Juan de Grau», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 71-94.

- VAN LOO, Esther (1950), *Le vrai Don Juan: Don Miguel de Mañara*, París, Sfelt.
- VARDY, Peter (1996), *Kierkegaard*, Londres, Fount.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1998), «Don Juan en las fronteras infernales (Don Juan visto por José Bergamín)», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 361-375.
- VÁZQUEZ RECIO, Nieves (1998), «Las hijas de Don Juan (1907) de Blanca de los Ríos: fin de siglo y mirada femenina», en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 379-403.
- WHEELER, Duncan (2012), *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*, Cardiff, University of Wales Press.
- VILLANUEVA, Darío (2005), *Valle-Inclán, novelista del modernismo*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- VITTORINI, Fabio (2009), *Sin título, Duellanti*, noviembre-diciembre de 2009. Consultable en línea en el siguiente enlace: <http://www.mediatecatoscana.it/sociale_media/news/115.IO_DON_GIOVANNI_.pdf>.
- VIZCAINO, Juan Antonio (1991), «Don Juan a la americana», *El País*, 27 de septiembre de 1991. Consultable en línea en el siguiente enlace: <https://elpais.com/diario/1991/09/27/cultura/685922408_850215.html>.
- VV. AA. (2004), *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote, Don Juan*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, del 21 de febrero al 14 de abril de 2004, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- WADE, Gerald E. (1968), «The authorship and the date of composition of *El Burlador de Sevilla*», *Hispanófila*, XI, 32, 1-22.
- WADE, Gerald E., y Robert J. MAYBERRY (1962), «*Tan largo me lo fiáis* and *El burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*», *Bulletin of the Comedians*, 14, 1-16.
- WELLWARTH, George E. (1970), «Teatro español de vanguardia», *Primer Acto*, 119, abril 1970, 50-58.
- (1972), *Spanish Underground Drama*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- YÁÑEZ, María Paz (2003), «Vaciado y fragmentación de Don Juan en el teatro español de la posmodernidad», *Salina: revista de lletres*, 17, 179-186.
- YXART, Josep (1894-1896), *El arte escénico en España*, Barcelona, La Vanguardia, 2 vols.

- ZANOBINI, Michele (2016), «Il *Don Giovanni Tenorio* di Carlo Goldoni. Alle origini di un mito moderno», *Issa*, 29 (2), 1-26.
- ZAVALA, Iris M. (1963), *Unamuno y su teatro de conciencia*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ZORRILLA, José de (1880), «Cuatro palabras sobre mi Don Juan Tenorio», *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelona, Imprenta de los Sucesores de Ramírez y Cía., 162-180.

APÉNDICE: ENTREVISTAS A LOS AUTORES

A continuación, se presentan las entrevistas que se han realizado a aquellos autores que, gracias a su disponibilidad y de manera muy amable, han aceptado responder a una serie de preguntas relacionadas con el mito de Don Juan y su reelaboración en la literatura y en el cine español actual. Las respuestas que nos han proporcionado Jerónimo López Mozo, José Luis Alonso de Santos, Vicente Molina Foix, Paloma Díaz-Mas, Jesús Campos y Gonzalo Suárez⁴²⁵ –a quienes va todo nuestro agradecimiento– nos han facilitado la reflexión sobre una de las figuras más fascinantes y ambiguas de la cultura occidental.

1. Entrevista a Jerónimo López Mozo sobre *D. J.* (1987)

A.F. — ¿Por qué entre los muchos mitos literarios existentes ha elegido usted el de Don Juan? ¿Cuál es la génesis de esta obra?

J.L.M. — La figura de Don Juan nunca me atrajo de forma especial. Cuando nació mi vocación teatral, allá por los años sesenta del pasado siglo, era costumbre que, en noviembre, se representara en casi toda España el *Tenorio* de Zorrilla. Tuve así ocasión de asistir a varias puestas en escena buenas, malas y regulares y hasta a alguna versión bufa. Conocí, por entonces, otros Don Juanes, en concreto los de Tirso y Molière, aunque no recuerdo haberlos visto representados. Esa fue la escasa relación que mantuve con el mito hasta 1984, año en que me topé con él. Fue en la ciudad de Oporto. Había acudido allí para impartir un seminario en su Universidad. A punto de regresar a Madrid, Moncho Rodríguez, director de la compañía "Os Comediantes", pidió mi colaboración en un *Don Juan* que preparaba basado en el de Zorrilla. Le respondí que, como autor, el tema no me atraía, pero me comprometí a hacerle llegar desde Madrid algunos materiales que pudieran serle útiles. El cumplimiento del compromiso despertó en mí una curiosidad que pronto se

⁴²⁵ Las entrevistas que se presentan en este apartado respetan el orden en que las obras de los autores han sido analizadas a lo largo de este estudio.

convertiría en interés. El suficiente, cuando menos, para que, ante la insistencia de Moncho, claudicara y aceptara sumarme a su proyecto. Razones que no vienen al caso, me aconsejaron apartarme de la empresa justo cuando ya llevaba dentro el gusanillo de Don Juan. Así pues, no tardé mucho en rescatar las notas que había ido acumulando y en acometer la escritura de *D.J.*

A.F. — En su opinión, ¿cuál es la razón por la cual este mito sigue fascinándonos?

J.L.M. — Jamás he entendido la fascinación, sobre todo entre las mujeres, por este mito, pero, sin duda, ha existido y existe. Me sorprende que continúe dándose en esta época de rechazo del machismo y de reivindicación feminista. Sin embargo, no he tratado de explicármelo, incluso confieso haber acabado sintiendo cierta simpatía por un personaje tan vulnerable en su papel de mito. En todo caso, acepto que la fascinación existe, pero dejo a los estudiosos la tarea de debatir sobre ello. Mi interés por el personaje, compartido con Moncho Rodríguez, era la ambigüedad sexual del Don Juan que suele mostrarse sobre el escenario. Nos llamaba la atención la enorme capacidad seductora del personaje, su inquieta pasión. Repasando las distintas visiones que la literatura ofrecía del mito, todas coincidían en mostrar a un Don Juan conquistador, a un personaje que habita en el pensamiento femenino como modelo ideal de hombre para ser amado. Pero, a medida que avanzábamos en nuestro recorrido, íbamos encontrando, en su personalidad, detalles inquietantes. Tras el aspecto viril de ese hombre adornado con capa y espada, percibíamos cierta fragilidad causada, tal vez, por una suerte de extraña insatisfacción. En ocasiones, nos parecía un pobre hombre atormentado y castigado por su mala reputación, un ser mediocre con escasos méritos para ejercer de mito. Pero había, sin duda, algo más. Creímos encontrar la respuesta cuando advertimos que, entre los Don Juanes existentes, muy pocos conquistaban, seducían y burlaban a las mujeres en escena, a la vista del público. Las hazañas del de Zorrilla, por ejemplo, sólo existían en la mente de un Mejía celoso, en la de un Comendador herido en su moralidad religiosa o

en los relatos tabernarios del protagonista. Se diría que algunos velos impedían contemplar con nitidez determinados pasajes de su biografía. Así, jamás se concretaba el comportamiento sexual de Don Juan. Sospechábamos que, bajo esos velos, habitaba un homosexual reprimido. De esas apreciaciones surgieron el *Don Juan* de "Os Comediantes" y el mío.

A.F. — ¿Cree usted que el imaginario de la sociedad actual necesita todavía de un héroe como Don Juan?

J.L.M. — Si me resulta sorprendente la fascinación que despierta Don Juan, tanto o más me lo parece que se le conceda la condición no ya de héroe, sino la de héroe necesario. No le tengo por tal, sino, como dijo Marañón, por un ejemplo de rufián sin inteligencia y sin interés, cuyas aventuras son un tejido de injusticias y de canalladas. Otra cosa es que los que le convirtieron en criatura literaria, desde Tirso hasta hoy, pusieran hermosas palabras, en verso o en prosa, en su boca, vistieran su figura con las mejores galas del teatro y le dieran el noble aspecto que luce en los escenarios, aunque a la postre, conscientes de su maldad, casi todos le mandaran al infierno y algunos comediógrafos se lo tomaran a risa. De estos, ninguno le concedió ni siquiera la categoría de héroe irrisorio que estableció Alfonso Sastre para algunos de sus personajes trágicos.

A.F. — En el «Prólogo» que antecede al texto, en la versión publicada, en vez de comentar su drama, usted prefiere presentar una larga lista de autores y obras que han tratado el mito de Don Juan. ¿Puede explicar el porqué de su elección?

J.L.M. — Mientras me preparaba para iniciar la escritura de la pieza quise saber si, en el campo de la creación literaria o artística, existían otros Don Juanes homosexuales. Para esa tarea era necesario hacer un repaso de todos los existentes. El resultado fue una lista que incluía ciento cuarenta y ocho referencias procedentes del campo de las bellas artes, la poesía, la novela y, sobre todo, del teatro. Dando por sentado que otras muchas escaparon a mi control, el cual no fue excesivamente riguroso, era de suponer que la relación

real era mucho más amplia. Consciente de que mi obra sería una más dentro de un vasto repertorio y de que seguramente no estaría entre las más importantes, quise, con ese poco habitual prólogo, reconocer la modestia de mi aportación y, al tiempo, proporcionar al lector curioso una guía de los Don Juanes que habían precedido al mío.

A.F. — En su obra dramática me parece que usted ha querido centrarse en la reflexión ideológica y ética sobre la sociedad española, con un enfoque sobre la homosexualidad del protagonista, tal como usted ha expresado en el artículo titulado «Don Juan, una vacilación de la naturaleza» (2001: 129-143), donde explicaba cuáles habían sido las referencias que más influyeron en la caracterización del personaje de D.J. ¿Cree usted que hoy día el mito de Don Juan ha perdido su función tradicional, de símbolo de la virilidad y del éxito con las mujeres para mantener, en cambio, el de desafiador de las normas sociales y religiosas?

J.L.M. — Es cierto que hay, en esta obra, una reflexión ideológica y ética sobre la sociedad española. Es algo común a todo mi teatro. Lo que sucede es que es más o menos visible en función del tema que trate. Escribí *D.J.* en 1986 y, aunque habían pasado once años desde el fin de la dictadura, todavía estábamos sufriendo las consecuencias de una severa represión política y religiosa. La homosexualidad no fue una excepción y su rechazo fue asumido por buena parte de la sociedad. Respecto a su pregunta concreta, no excluyo la posibilidad de que el público pueda apreciar en la conducta del personaje un desafío a las normas sociales y religiosas, aunque no creo que suceda en España, donde el Don Juan más conocido es el de Zorrilla, algo menos el de Tirso y poco o nada los demás. En España, al citar al personaje, se utiliza más el apellido Tenorio que el nombre Don Juan, lo que, en mi opinión, no es casual. En Don Juan podemos reconocer al transgresor. En el Tenorio, al hombre que nuestro diccionario de la lengua define como galanteador, mujeriego, frívolo e inconstante. En todo caso, creo que para que el mito perdiera su imagen y función tradicional sin alterar los textos que han

contribuido a crearle, habría que hacerlo con puestas en escena que sugirieran esa mudanza.

A.F. — El hecho de que el protagonista de su drama por una parte asuma su verdadera orientación sexual, que es opuesta a la concepción mítica tradicional, y, por otra, se acerque a la figura del Fausto concebida por Bergamín en *Variación y fuga de una sombra*, lo convierte, en mi opinión, en un personaje profundamente trágico. Me gustaría saber si el aspecto que usted quiso destacar en su versión, recurriendo incluso al mecanismo de la metateatralidad, fue el de concebir un Don Juan en el cual se proyecta la frustración del individuo al descubrir que a lo largo de su vida ha desempeñado un papel que no le pertenecía.

J.L.M. — Podría responder que sí y no estaría mintiendo, pero no sería sincero. De lo que concebí a lo que finalmente resultó hay un largo viaje en el que, a la idea inicial, se fueron añadiendo otras procedentes de fuentes ajenas o fruto de mi imaginación. El resultado final está lejos de parecerse a lo inicialmente imaginado y admite tantas interpretaciones como lectores o espectadores lo conozcan. Esto vale para esta obra en concreto o para cualquier otra de las que tengo escritas. Me he acostumbrado a leer trabajos de estudiosos y críticos que analizan mis obras y siempre me sorprende que descubran en ellas cosas para mí desconocidas, con las que, sin embargo, suelo estar de acuerdo. Ya no recuerdo si quise destacar la frustración del protagonista al descubrir que ha desempeñado un papel que no le correspondía, pero usted ha percibido que esa desilusión existe y a mí me parece que está en lo cierto.

A.F. — No resulta que la obra se haya estrenado nunca. ¿Ha habido algún intento? Una parte de la crítica atribuye la falta de representación a la complejidad estructural relacionada sobre todo con el originalísimo tratamiento del tiempo dramático. ¿Está usted de acuerdo? ¿No cree que se podría poner en escena en la época actual, considerando, además, los avances tecnológicos de los últimos años?

J.L.M. — Es cierto que la obra no ha sido representada, pero no por su complejidad estructural ni porque existan dificultades técnicas que lo impidan. De hecho, hubo un intento frustrado de puesta en escena. El único límite que existe y que impidió llevarlo adelante es el económico. En parte, aunque no sea el inconveniente mayor, porque la abundancia de escenarios en los que transcurre la acción exige un complicado y costoso aparato escenográfico. El mayor problema es el número de personajes. Aunque algunos actores pudieran interpretar a varios, el reparto seguiría siendo grande.

2. Entrevista a José Luis Alonso de Santos sobre *La sombra del Tenorio* (1994)*

A.F. — ¿Por qué entre los muchos mitos literarios existentes ha elegido usted el de Don Juan?

J.L.A.S — Mi relación con Zorrilla, y por eso que escribí *La sombra del Tenorio*, es que yo nací en Valladolid y desde pequeño era muy aficionado a leer a Zorrilla. Además, estudié en el Instituto Zorrilla de mi ciudad. Tuve mucha relación con él, como cuento en el «Prólogo» de mi obra *La sombra del Tenorio*: yo pasaba cerca de la estatua de Zorrilla todos los días cuando era pequeño. Hasta ahora mismo, en Valladolid, cuándo haya un acto o un homenaje a Zorrilla, yo mismo reencarno un poco el personaje. Zorrilla era romántico. Yo no, porque vivo en otra época, pero siempre he tenido mucha relación con él y fue lo que me animó a hacer este personaje y esta obra.

A.F. — En su opinión, ¿cuál es la razón por la cual este mito sigue fascinando a algunos?

J.L.A.S. — La importancia de Don Juan Tenorio —y del mito de Don Juan— creo que está basado en tres grandes asuntos que siguen teniendo una gran

* A mis preguntas escritas, el autor contestó con mensajes vocales. La transcripción que ofrezco es literal, por lo tanto, conserva el carácter oral del discurso.

importancia en la historia de la humanidad. Primero: la relación sexo/amor, sobre todo en los jóvenes. Dos: el conflicto jóvenes/viejos, o sea hijos/padres. Desde las primeras escenas, en la obra de Zorrilla, se presenta un problema entre jóvenes y mayores, entre el hijo y el padre, entre la generación uno y la generación dos, etc., como, por ejemplo, en *Romeo y Julieta*, en ese aspecto muy parecido. Y el tema tres es la relación del hombre con la muerte; la calavera; el «largo me lo fiáis»; el plazo de vivir y morir; el valor de nuestros actos ahora y el precio que se paga después en la otra vida, si es que hay. Esos tres grandes temas son los que le siguen dando una gran importancia.

A.F. — ¿Cree usted que el imaginario de la sociedad actual necesita todavía de un héroe como Don Juan?

J.L.A.S. — Pues, yo pienso que los mitos siempre están vivos, van cogiendo más o menos moda en cada circunstancia histórica. La Celestina o el Quijote o Don Juan, que son los tres grandes mitos españoles, uno tiene más importancia, otro tiene menos, pero, a lo largo de la historia y de la cultura española, tienen los tres una gran importancia y siguen teniéndola. ¿Fuera de España? Pues también. También Don Juan tiene una gran importancia, pero seguramente no tanto como en España.

A.F. — Sabemos que usted se ha basado en el *Tenorio* de Zorrilla, pero, ¿hay otros modelos que ha tenido en cuenta a la hora de reelaborar el mito?

J.L.A.S. — ¿Modelos que he tenido para escribir esta obra? No. Básicamente, aunque yo he trabajado mucho el metateatro, el teatro en el teatro, el juego de la persona que habla de sí mismo, del actor, etc., para esta obra en concreto el modelo es Don Juan. Pero no solo Don Juan, sino Don Juan, Zorrilla y el romanticismo en general. El romanticismo es una época importantísima de la historia de la cultura, de la historia del lenguaje, y el romanticismo está aquí. Hay una opinión histórica mía, como autor, sobre toda esa época, sobre todo ese lenguaje y sobre el romanticismo: ese es un período que sigue impregnando de alguna manera la historia del arte, de la comunicación, y del teatro en el mundo.

A.F. — Uno de los aspectos más originales de la obra reside en la caracterización que hace usted del protagonista. ¿Por qué y cómo decidió darle a Saturnino un papel tan original? ¿Se podría decir que este personaje encarna, al menos en parte, al hombre marginado que ya había representado en otras obras?

J.L.A.S. — Me preguntas por la relación del escritor y sus personajes, lo que yo sé de mi personaje, de Saturnino. Bueno, el debate entre el creador y sus criaturas es un eterno tema para tesis doctorales y para estudios de los estudiosos y de los profesores. Los escritores escribimos más directamente y con sentimientos, con pasiones, con intuiciones. Y, luego, lo que ciframos, lo descifráis los estudiosos en vuestras tesis, en vuestros estudios. Es decir, esa relación mía con Saturnino, o mía con alguno de mis personajes, yo creo que debéis opinar más los estudiosos y los que hacéis ensayos que yo. En todas razones porque yo lo escribí hace muchos años y ahora si me pongo a hablar de esa relación, lo voy a falsificar. Esa relación existe en el momento que escribes la obra, no cuando luego hablas de ella, por ejemplo, treinta años después, cuando ya se ha perdido esa relación.

A.F. — Otro aspecto que sorprende de su obra es que usted quiso centrarse en el punto de vista del criado, o, mejor dicho, del actor que siempre ha tenido que actuar como Ciutti, prescindiendo, de alguna manera, del personaje principal, Don Juan. ¿Puede explicar por qué?

J.L.A.S. — Es un problema de estilo: Don Juan es el prototipo del personaje romántico. Yo no escribo desde el romanticismo. Escribo desde un realismo, más o menos social, que es lo que domina mi época y, sobre todo, de la época que yo escribo eso. Lo mío, como es sabido, es un realismo social con elementos cómicos y de contacto con el público, etc. Don Juan representa un mundo, el del romanticismo; el criado, en cambio, representa otro mundo, el de la realidad. Así, pues, el actor principal, entre los actores, es el triunfador, el que va por la vida en la primera fila. El actor secundario, por el contrario, es el que está más cerca de la realidad, el que tiene que sobrevivir. Por lo tanto, estamos hablando de estilos: está elegido el personaje para elegir un estilo. A partir de allí, hay que crear un lenguaje. Igual que Zorrilla crea el

lenguaje romántico del personaje protagonista, yo tengo que crear el lenguaje del secundario, del personaje corriente, que es el lenguaje de mi estilo. En todas mis obras, lo que yo trato, es de convertir de alguna manera en príncipes a los secundarios, en importantes a los que no lo son. Sacar adelante en cada una de mis obras a personajes marginales, a personajes humildes, y explicar que su vida es tan importante como la de los principales. Bueno, eso es un poco la línea principal de mi teatro, que habla casi siempre de marginados y de gente que está al margen de lo principal, como Ciutti, como Saturnino. Son personajes secundarios de la vida que, para mí, por mi postura personal, política y estética, son tan importantes como cualquier otro, y tienen su propio lenguaje. A partir de allí elaboro yo mi discurso.

A.F. — Su obra destaca también por el juego sugerente entre la realidad y la ficción, que convierte el escenario en la metáfora de la existencia humana, al tiempo que consigue homenajear al mundo del teatro, que usted y Rafael Álvarez han contribuido a reinventar. ¿Por qué decidió que fuera *el Brujo*, actuando como él mismo y no como Saturnino, el que pronuncie el elogio al teatro?

J.L.A.S. — Bueno, fue porque en aquel momento Rafel Álvarez, *el Brujo*, que me gusta mucho como actor, trabajaba conmigo. En ese momento teníamos una relación muy viva y colaborábamos en una empresa donde trabajamos juntos. Después de Rafael lo han hecho muchos actores, y muy bien, en España y en el mundo. Cada uno con su modelo, cada uno con una forma de hacer muy diferente. Cada uno de los actores, cuando coge un monólogo de este tipo, que tiene algo también de personal y de relación con el público, pues manifiesta mucho su personalidad: algunos lo han hecho más cómico, otros más tragicómico, otros más realista, otros más fantástico. Y eso porque cada actor, y cada director, lo han llevado a un terreno diferente. Los escritores escribimos una obra y, luego, los directores y los actores lo hacen vivos sobre el escenario, llevándolo a su terreno. Es como una música o una canción que tú escribes. Cuando, luego, la canta un cantante o la canta otro cantante, pues parece casi una canción diferente. Es lógico, ¿no? Pues, al darle vida, Rafael

Álvarez, *el Brujo*, lo hacía muy suyo y era muy brillante, pero, después, he tenido ejemplos, que he visto en el mundo entero haciendo esta obra, que también han hecho trabajos muy destacados y muy brillantes, y en líneas diferentes.

3. Entrevista a Vicente Molina Foix sobre *Don Juan último* (1992)

A.F. — Por qué entre los muchos mitos literarios existentes ha elegido usted el de Don Juan?

V.M.F. — La elección se hizo en función del espectáculo teatral previsto, un montaje del gran *metteur-en-scène* Robert Wilson, el primero suyo producido en España y con un texto español que iba a ser escrito por mí. Se barajaron otras posibilidades, pero el acuerdo fue rápido: Don Juan nos atraía a los dos, y es la figura literaria con raíces hispanas clásicas (Tirso de Molina, Zorrilla, etc.) de mayor potencia universal, al lado claro está, de Don Quijote, demasiado sagrado o utilizado.

A.F. — En su opinión, ¿cuál es la razón por la cual este mito nos sigue fascinando a algunos?

V.M.F. — La fascinación del Mal (se trata de un libertino sin escrúpulos) encarnada en un hombre lleno de debilidades y contradicciones, al que es fácil añadirle más facetas imaginarias. De hecho, tras escribir en 1992 el texto escénico de *Don Juan último*, aún tuve ganas, tres años después, de volver a Don Juan, en *El cuello en el canal*, novela exenta que se publicó a finales de 1995 en un tríptico narrativo que llevaba el título general de *La misa de Baroja*.

A.F. — ¿Cree usted que el imaginario de la sociedad actual necesita todavía de un héroe como Don Juan?

V.M.F. — Como se trata de un héroe con visos de antihéroe, su actualidad (o conveniencia), más que su necesidad, sigue vigente. Nos gusta ver a los

grandes infractores caer, y ser víctimas, sin por ello perder nosotros la envidia que nos da su inconmensurable capacidad (y éxito) de conquista, amorosa o libidinosa. Creo que la sexualidad y el enamoramiento siguen interesando a los seres humanos, *non è vero?*

A.F. — En los «Silencios de Don Juan», el prólogo que antecede al texto, usted afirma que ha tratado de prescindir de la tradición en la cual el mito se sumerge, pero me preguntaba qué modelos, si es que los hay, ha tenido en cuenta a la hora de escribir su obra.

V.M.F. — Es difícil no tener precedentes cuando un personaje literario ha pasado por tantas encarnaciones, en la poesía, el cine, la novela, el teatro, sin olvidar la ópera. Todos están en la memoria, pero ninguno en particular ha sido mi modelo.

A.F. — En su drama usted preserva todos los patrones que constituyen el mito, al tiempo que logra modernizarlo, otorgando mucha importancia a los personajes femeninos, tradicionalmente olvidados. ¿Cuál es, en su opinión, la función que la mujer desempeña hoy día en el relato mítico?

V.M.F. — Las mujeres han sido siempre sustanciales en la leyenda de Don Juan, aunque los co-protagonistas de mis distintos relatos fueran su criado y su antagonista el Comendador (o similares). En mi caso, se da protagonismo central a la Madre en *Don Juan último*, y al padre de Don Juan en la citada novela de 1995, donde juega el papel de un anciano frustrado por su propio fracaso donjuanístico; para resarcirse de esa frustración el padre quiere verse realizado en las hazañas seductoras de su hijo (una mujer en cada una de las ciudades, de la A a la Z), tratando de fomentarlas, incluso con dinero, en su propio hijo Juan. Al sirviente Manero lo envía como vigilante y relator de los hechos.

A.F. — Además de la Madre, los otros personajes femeninos que aparecen en la obra (Doña Diana; la Señorita Tenaz; la Criada Natural; Doña Pentimenta, la Mujer Apocalíptica, etc.) llevan unos nombres que deben tener un sentido alegórico. ¿Podría explicar el porqué de su elección?

V.M.F. — Más que alegórico, fabulístico; me gusta definir por algún rasgo a esos personajes tan emblemáticos, y a la Señorita Tenaz o Doña Pentimenta también se suman en la novela las Señoritas Par e Impar, dos hermanas, Doña Betulia, o La Mujer Pelirroja; son nombres equivalentes a otros masculinos, como Patraño o el castrato Manero de *El cuello en el canal*.

A.F. — El hecho de que el protagonista de su drama sea consciente de representar una copia de un mito necesitado por la colectividad femenina y destinado a repetirse siempre igual a sí mismo, lo convierte, en mi opinión, en un personaje profundamente trágico. Me gustaría saber si usted quiso concebir un Don Juan en el cual se proyecta la frustración del individuo que, por más que lo intente, no logra cambiar su condición.

V.M.F. — Creo, en efecto, que Don Juan es una figura trágica en su desmedido apetito de posesión, que no se permite el amor, o lo trata de eludir. Un insatisfecho que nunca se sacia, como los niños más golosos.

A.F. — Otro aspecto original de su obra me parece que reside en el hecho de que usted dota a Don Juan de una insólita actitud introspectiva, que contrasta con la tradición que, en cambio, lo hacía un personaje siempre en acción. No obstante, en el tercer acto, llamado «El descubrimiento», el protagonista vuelve a asumir su función de depredador insaciable. ¿Cuál es, entonces, la función ejercida por este «intermedio o *scherzo* metafórico», tal como usted lo denomina?

V.M.F. — Este punto 8 creo que tiene mejor formulación en la pregunta que haces, Alessia, que en mi posible respuesta. Así que, para acabar, te resumo las dos caras de mis donjuanes. Yo veo esa novela final del libro de 1995 [*El cuello en el canal*] como una de mis mejores obras (al margen de unas conexiones con las otras dos que la preceden, y que ahora me resultan forzosas, además de borrosas. De hecho, estoy ya preparando una publicación exenta de *El cuello en el canal*, quizá el año próximo. Al releerla estos días pasados me ha parecido, como algún crítico y comentarista señaló en su día, “mi obra maestra”, al menos del Molina Foix del siglo XX). Veo ahora esa

fantasía donjuanista como un macabro *scherzo* paterno (es muy violenta, sin dejar de ser cómica), que de alguna forma complementa al Don Juan maternal, o enmadrado, de la obra de teatro.

4. Entrevista a Paloma Díaz-Mas sobre «La visita del Comendador» (2008)

A.F. — ¿Por qué entre los muchos mitos literarios existentes ha elegido usted el de Don Juan?

P.D.M. — En este caso, no fui yo quien eligió espontáneamente el tema, sino que me pidieron expresamente esa colaboración. El escritor, editor y guionista Fernando Marías decidió preparar un volumen en el que distintos escritores españoles actuales recreásemos el tema de Don Juan desde una perspectiva actual, y decidió invitarme. Al final, colaboramos nueve escritores, con sendos cuentos en los que dábamos nuestra propia visión del mito.

En general, nunca escribiría una novela por encargo, pero sí que he escrito algunos cuentos como colaboración invitada para libros de relatos monográficos sobre un tema. Con quien he colaborado más en ese tipo de proyectos ha sido con Laura Freixas: ya a finales de los años 80 escribí, a petición suya, el cuento «La discreta pecadora o ejemplo de doncellas recogidas» (1988) para un volumen de cuentos eróticos escritos por mujeres; años después ella misma me pidió una colaboración para una colección de cuentos sobre *Madres e hijas*, para el que escribí «La niña sin alas» (1996); y más recientemente colaboré en otro volumen, también coordinado por Laura Freixas, sobre *Cuentos de amigas*, con un relato titulado «Los mayores exhaustos» (2009). El escribir un cuento con "pie forzado" (es decir, sobre un tema predeterminado, que no escoge el autor) supone un cierto reto para un escritor. Te obliga a reflexionar sobre un tema sobre el que a lo mejor nunca habías pensado (ni te habías planteado escribir), analizar tu posición, inventar una historia, reflexionar, buscar el tono adecuado, etc. No suelo hacerlo con frecuencia, pero las veces que lo he hecho me ha resultado difícil y estimulante a la vez. Lo que sí que es fundamental es que los editores de esos

libros colectivos den plena libertad a los autores sobre cómo abordar el tema propuesto y respeten totalmente sus decisiones, cosa que, en mi caso, me ha sucedido siempre.

A.F. — Según su opinión, ¿cuál es la razón por la cual este mito sigue fascinándonos?

P.D.M. — Precisamente esa es la característica principal de los mitos: que son relatos de validez universal, que permanecen a lo largo del tiempo, porque de ellos se extrae alguna lectura moral válida para todos los seres humanos en todas las épocas. Naturalmente, cada época y cada cultura puede hacer una lectura distinta del mito (y de ahí que tenga sentido, por ejemplo, pedir a escritores actuales que escriban cuentos sobre un mito surgido en el siglo XVI, como es el de Don Juan), pero lo que caracteriza a los mitos es siempre que permanecen a lo largo del tiempo y del espacio, son válidos para diferentes lenguas y culturas, representan un mensaje y unos valores que no son locales, sino universales.

A.F. — Cree usted que la sociedad actual necesita todavía de un héroe como Don Juan?

P.D.M. — Creo que, desde sus orígenes, Don Juan no ha sido un héroe, sino un ejemplo moral negativo que ha llegado a convertirse en mito. El héroe se supone que tiene unos valores ejemplares que lo hacen digno de imitación o emulación. Si nos fijamos, por ejemplo, en las definiciones que da de *héroe* el Diccionario de la Real Academia Española, prácticamente todas son positivas; por ejemplo: «Persona que realiza una acción muy abnegada en beneficio de una causa noble»; «Persona ilustre y famosa por sus hazañas o virtudes»; «En un poema o relato, personaje destacado que actúa de una manera valerosa y arriesgada»; y «Persona a la que alguien convierte en objeto de su especial admiración». Ninguna de esas definiciones coincide con la imagen de Don Juan. En sus orígenes, en la España del siglo XVI, Don Juan era más bien un *exemplum ex contrario*, es decir, un modelo moral que se exponía para mostrar cómo NO había que obrar, y prueba de ello es que Don Juan acaba

siendo condenado al infierno. No es un héroe: es un reo de graves culpas y lo mejor que podemos hacer es no imitarlo (y para eso mismo se nos cuenta su historia).

Buena parte de las lecturas transgresoras del mito de Don Juan en época contemporánea se basan, precisamente, en darle la vuelta al mito contradiciendo esa idea del *exemplum ex contrario*; por ejemplo, tratando de resaltar su cara humana, atribuyéndole valores como la ternura, o (como en el caso de mi cuento) presentándolo como ejemplo positivo de vitalidad, de refinamiento y de capacidad de disfrutar de los goces de la vida; pero esas son relecturas posteriores, que lo que pretenden es precisamente subvertir el mito.

A.F. — En su cuento hay muchas referencias intertextuales relacionadas con este mito: Tirso, Zorrilla, Mozart, entre otros. ¿Qué modelos, si es que los hay, ha tenido en cuenta a la hora de escribir su versión?

P.D.M. — Todos conocemos muchas obras sobre Don Juan, porque ha sido un tema muy transitado en la literatura y mil veces recreado, sobre todo en el teatro (incluido el teatro musical, como la ópera), pero también en la narrativa y en la poesía. Así que cualquier autor que escriba algo sobre Don Juan está heredando el peso de todas esas obras previas que conoce.

En mi caso, es que además el uso irónico de las citas y referencias literarias es un elemento fundamental en mi narrativa. Quizá sea deformación profesional, porque durante muchos años fui profesora de Literatura (sobre todo, de Siglo de Oro) en la Universidad del País Vasco y luego me he dedicado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas a la investigación en temas literarios. Así que, por trayectoria profesional, he tenido que leer muchas obras que, a lo mejor, en otras circunstancias, no hubiera leído, y que lógicamente han influido en mi escritura.

El uso irónico de las referencias literarias aparece casi en todas mis novelas: en la primera, *El rapto del Santo Grial* (1984), se han incorporado al texto temas y hasta citas literales de la novela caballeresca en verso francesa y del romancero. En *El sueño de Venecia* (1992), cada capítulo está escrito

según las convenciones literarias de la época en que se desarrolla la acción (el siglo XVII, principios del XIX, segunda mitad del XIX, segunda mitad del XX), así que los ecos de la literatura de esas épocas están omnipresentes.

A la hora de escribir sobre el Don Juan, era inevitable que utilizase, con bastante distanciamiento irónico, temas, motivos y hasta citas literales de algunas obras precedentes, precisamente para darles una lectura nueva.

A.F. — Uno de los aspectos más originales de su cuento me parece que reside en el hecho de que, por primera vez en la larga tradición española del mito, se cede la voz al Comendador, silenciando, en cambio, a Don Juan. ¿Puede explicar el porqué de su elección?

P.D.M. — No estoy segura de que sea la primera vez en que se cede la voz al Comendador, porque son tantas las obras sobre Don Juan que no es imposible que haya otra u otras que tomen el mismo punto de vista. Pero, en mi caso, el elegir ese cambio de punto de vista era una forma de salir de lo convencional, recreando el mito desde un punto de vista contemporáneo, casi desmitificando el mito: ¿cómo se ve a Don Juan desde el punto de vista de su enemigo mortal, que acude a la cena para matarlo y acaba marchándose subyugado por la belleza, la elegancia, la alegría de vivir del hombre al que tiene buenas razones para odiar? Eso me permitía transgredir también la lectura moral del mito.

Por otra parte, el cambio de perspectiva moral, que puede hacer que el odio se convierta en admiración e incluso en amor, es un tema que me interesa. El odio está en la mirada del odiador, no en la cosa o la persona odiadas, y si la mirada cambia, a lo mejor puede cambiar radicalmente el sentimiento. Es un tema central, por ejemplo, en mi novela *La tierra fértil* (1999).

A.F. — A lo largo de sus elucubraciones, el propio Don Gonzalo parece aludir a una posible conducta homosexual del héroe. ¿Hay algo en ello de la interpretación del mito que propuso Gregorio Marañón a principios del siglo XX?

P.D.M. — Sí, claro, es una vez más una cita irónica de la literatura precedente sobre el Don Juan (en este caso, de un ensayo). Pero hay que tener en cuenta que el libro de Marañón *Don Juan. Ensayo sobre el origen de su leyenda* se publicó en 1940 y antes le precedieron sus *Cinco ensayos sobre el Don Juan*, de 1937. La mentalidad ha cambiado mucho desde entonces y, aunque en su tiempo el libro de Marañón fue bastante transgresor (entre otras cosas porque tocaba el tema de la homosexualidad, rechazada socialmente e incluso tipificada como delito en el código penal franquista), lo cierto es que su idea de que la actitud de depredador sexual de Don Juan se debe a una especie de déficit de virilidad nos resulta un tanto extraña hoy, cuando aceptamos con naturalidad que puede haber personas heterosexuales, homosexuales, bisexuales, asexuales, y muchas cosas más.

Creo que, en el cuento, aunque sólo se menciona de pasada, se ofrece (también como cita irónica) una lectura más contemporánea del tema de la posible homosexualidad de Don Juan; una lectura que creo que está muy integrada en nuestra mentalidad actual, que considera que tener relaciones con personas de otro sexo o del mismo no son opciones excluyentes, se pueden hacer las dos cosas. Así que Don Juan puede tener relaciones sexuales con las «mil y tres» mujeres a las que seduce, pero también con otros hombres que son sus compañeros de correrías. Presentar con naturalidad esa capacidad de seducción por encima de la separación de sexos (hasta el punto de que, en el cuento, el propio Comendador parece sentirse atraído por Don Juan) sería impensable en el siglo XVI, en el XVIII, en el XIX y en 1940, pero no hoy; así que la alusión irónica a la tesis de Marañón se convierte en un elemento de actualización del mito.

5. Entrevista a Jesús Campos sobre *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)* (2008)

A.F. — ¿Por qué entre los muchos mitos literarios existentes ha elegido usted el de Don Juan?

J.C. — Mi formación teatral se sustenta fundamentalmente en mi experiencia como espectador. Veo teatro desde que era muy niño, y entre las muchas representaciones a las que asistí en aquellos años recuerdo que, de forma recurrente, el Día de Todos los Santos (víspera del Día de Difuntos) se representaba el *Tenorio* (el de Zorrilla) en el teatro Cervantes de Jaén, ciudad en la que nací y donde viví mis primeros años. Ahora ya, esa tradición ha caído en desuso, pero hasta comienzos de los sesenta, por esas fechas, el *Tenorio* se representaba en todos los teatros de España.

Con ese bagaje emocional era fácil de prever que, dedicándome al teatro, tarde o temprano acabaría escribiendo mi propio *Tenorio*. ¿Qué autor no ha escrito uno? Y aunque fue más bien tarde, finalmente se produjo la conexión entre los moldes de la tradición y la necesidad de aportar mi punto de vista; desencadenante de cualquier proceso de creación. Y ese fue el motivo. Por tanto, no se puede decir que lo eligiera, sino más bien que un proceso natural me llevo a él.

A.F. — En su opinión, ¿cuál es la razón por la cual este mito sigue fascinándonos?

J.C. — Porque el personaje es un transgresor. Don Juan está en contra del orden establecido. Y como cuando surgieron los Don Juanes el orden más establecido era el de los comportamientos sexuales impuestos por la Iglesia, pues contra ellos arremete. Que sea también un pendenciero, es un rasgo colateral, que completa un perfil de hombre intrépido y seductor: modelo envidiado por los hombres y objeto de deseo para las mujeres. Que, en lo más íntimo, y sin atreverse a dar el paso (por las consecuencias sociales), más de una fantasearía con un Don Juan que la "engañara"; que la virtud puede llegar a ser insoportable.

Pero llegó "Mayo del 68", y los comportamientos sexuales del occidente cristiano saltaron por los aires, con lo que Don Juan pasó de ser un mito a ser un impresentable. Y digo "Mayo del 68", por ser una fecha icónica en la que

todo se decanta, por más que los cambios se vinieran fraguando desde que comenzaron los movimientos sufragistas.

Sea como fuere, lo que está claro, al menos para mí, es que a partir de esa fecha el mito de Don Juan ya no está para reformas: hay que demolerlo y construirlo de nuevo, conservando su esencia transgresora y despojándolo de toda la hojarasca circunstancial que fue acumulando con los siglos.

A.F. — ¿Cree usted que el imaginario de la sociedad actual necesita todavía de un personaje como Don Juan?

J.C. — Necesita su espíritu transgresor. Que el personaje sea hombre o mujer es irrelevante. Afortunadamente, avanzamos hacia una sociedad sin segregación por género, edad, raza, nacionalidad o credo; y soy consciente de que falta mucho para alcanzar ese paradigma (prácticamente todo), pero en esa dirección avanzamos, y en esa dirección es en la hay que empujar.

Y con esto no digo que el Tenorio deba convertirse en el abanderado de ningún movimiento social, político o medio ambiental. Solo faltaba. Sus valores son otros. En la esencia del Don Juan hay un componente "canalla" que es lo que lo hace distinto y necesario. En el frontispicio de la mitología, Don Juan es el burlador. El Tenorio no hace grandes proclamas, ni defiende grandes causas, solo se ríe del mundo (tal como está organizado), que no es poco.

A.F. — En su obra dramática usted toma prestados algunos elementos de unos textos que forman parte de la tradición de este mito: Tirso, Zorrilla, Molière, Mozart, Frisch, entre otros. ¿Cuánto han influido estos modelos en la elaboración de su versión y cuál es el significado que usted quiso destacar de ellos?

J.C. — Sí, cierto, y no solo préstamos puntuales, también la estructura argumental tiene esos referentes; en eso consiste la tradición, en construir apoyándose en lo construido al tiempo que lo transgrede. Aunque esto es algo que se hace inconscientemente, y no sabría por tanto calibrar la importancia de las

influencias o los "homenajes". Sí fui consciente de que lo hacía cuando incorporé los pavos reales de Frisch (era evidente), pero, en el resto, todo provenía de un *totum revolutum*, por más que ahora, a toro pasado, sí pueda reconocer la procedencia de los préstamos.

Yo suelo trabajar con la memoria, no con la biblioteca. (Supongo que, más o menos, es lo que hacemos todos, aunque solo pueda hablar por mí). Y no con una memoria plena, sino con la memoria después de haber olvidado. O, lo que es lo mismo, después de que la memoria haga su proceso selectivo. Una selección que no se produce atendiendo valores culturales o documentales, sino a valores emocionales. Un ejemplo: en ningún texto se dice que el Ciutti rompiera los platos cuando el Comendador golpea la puerta. Pero era lo que ocurría en las representaciones a las que asistí cuando era niño. Asustado por los golpes de ultratumba, al Ciutti le temblaban las piernas y acababa rompiendo la vajilla para regocijo de la chiquillería. (Eso y que los muertos se filtraran por las paredes eran para mí el Tenorio de mi infancia). De ahí que cuando escribo mi Don Juan, al llegar a este punto, mi relación afectiva con la situación me hace romper la lógica interna de lo que llevo escrito y me dejo llevar por el vértigo de vestirlo de época, evocar al Ciutti, romper los platos, y dar paso a los muertos. Es que, si no hago eso, para mí la obra no tendría interés. Y ahora podríamos darle vueltas y encontrarle incluso un significado. Pero la realidad es que yo juego al teatro y esas son mis reglas del juego.

A.F. — En su obra usted preserva todos los patrones que constituyen el mito, al tiempo que logra modernizarlo, convirtiendo a su protagonista en auténtica heroína donjuanesca. ¿Cuál es, en su opinión, la función que la mujer desempeña hoy día en el relato mítico?

J.C. — Hay quien escribe para reafirmarse en lo que ya sabe y quien lo hace para indagar en lo que desconoce, como es mi caso. Desde esa falta de esquema previo con la que abordo cualquier texto, la obra avanzaba tratando de justificar la promiscuidad del personaje a partir de mi experiencia personal como "Tenorio a pequeña escala" (¿qué hombre no tiene un pasado más o

menos turbio?), y eso me llevó a entender el cansancio de un Don Juan obligado a mantener un modelo de virilidad que nada tiene que ver con nuestro tiempo. (Y no solo por el cambio de los comportamientos sexuales, también por su carácter pendenciero que casa mal con los movimientos pacifistas que surgieron tras las dos guerras mundiales). Mas cuando irrumpe en mi escrito doña Inés, y lo hace con el desparpajo y la solvencia de la mujer que va alcanzando sus metas, enseguida tuve claro qué obra era la que tenía que escribir. Tiré todo lo anterior y comencé de nuevo la obra a partir de ese momento.

Inés cogía el testigo que Don Juan necesitaba pasar. Fue entonces cuando empecé a tener claro que la esencia del mito radicaba en la burla y no en el sexo. Aun así, el sexo era el terreno de juego en el que se jugaba la partida. De ahí que las burlas del macho, cuyo fin inmediato se concreta en la penetración, tenían que ser sustituidas por las burlas de la hembra, que suele seducir igualmente, pero desde el convencimiento de que no se dejará penetrar. Y con esto no propugno un cambio de paradigma: el machismo y el hembrismo son exacerbaciones de la virilidad y el feminismo, y no son, por tanto, modelos a seguir. Pero es que, además, yo no estaba escribiendo un manual de buenas costumbres, sino haciéndome eco de la realidad que trataba de entender.

A.F. — En su drama me parece que usted se apropia del mito para enfrentar a un grupo social dominado por la intolerancia, la corrupción, la represión y la violencia, un modelo, el de «los burladores de espíritu», tal como los denomina, que se ríen del mundo al tiempo que defienden sus principios con dignidad. ¿Cree usted que hoy día el mito de Don Juan ha perdido su función tradicional, de símbolo de la virilidad y del éxito con las mujeres para mantener, en cambio, el de desafiador de las normas sociales y religiosas?

J.C. — En mi opinión: siendo la actitud burlesca la característica troncal del mito, el sexo, la violencia, la culpa y la condenación, no son temas menores que se puedan obviar al abordar su actualización. Aunque conviene diferenciarlos ya en origen, pues mientras el tratamiento del sexo y la violencia abundan en su

carácter transgresor, la culpa y la condenación son el peaje ideológico que la obra tenía que pagar para redimir sus atrevimientos y hacerse un hueco en el orden establecido. Por tanto, a la hora de tratarlos sin la presión censora, cabe proponer una relación utópica con la muerte, en la que se prescindiera de la condenación y se considere la transgresión como un valor y no como una culpa.

Si esto aleja al mito de su función tradicional, creo que es una cuestión de grado. En mi obra cargo las tintas contra el poder religioso, cuya presencia, aunque mucho menor, sigue siendo importante. Pero ¿quién puede asegurarnos que un futuro más o menos lejano, el donjuanismo no tenga que enfrentarse a los movimientos ecológicos si estos se convirtieran en organizaciones opresoras? El cristianismo en sus comienzos tampoco lo era. Démosle al mito el encargo de cuestionar el orden establecido. Que ya se encargará el poder de irse camuflando tras las grandes ideas y los Tenorios de burlarse de él.

A.F. — ¿Cuánto han influido el humorismo y la ironía en la creación de su obra? ¿Cómo utiliza esos procedimientos retóricos?

J.C. — Están en mi ADN. Hasta en mis obras más trágicas —*Es mentira* (1995); *Entrando en calor* (2001); *La número 17* (2003); etc.— el humor y la ironía son parte esencial de su estrategia comunicativa. Supongo que esto tiene que ver con un mecanismo de defensa frente la adversidad, que, a juzgar por como facilita la recepción, también debe darse en el común de los espectadores. Además, tratando la obra, como trata, de las andanzas de un par de burladores, el humor y la ironía vendrían a ser en este caso como "miel sobre hojuelas".

6. Entrevista a Gonzalo Suárez sobre *Don Juan en los infiernos* (1991)

A.F. — Por qué entre los muchos mitos literarios existentes ha elegido usted el de Don Juan?

G.S. — No siempre existe una razón que me impulse a elegir un tema o un mito en particular. A veces, basta una frase o una imagen. Por ejemplo, el cuadro de Patinir del barquero cruzando la laguna Estigia y la frase final de Don Juan: «Tengo fe en que la muerte sea mujer». Pero sobre todo necesito una emoción que me conduzca. Quizás el incentivo preferente sea el carácter fáustico de Don Juan o el deseo insaciable de verse en los ojos de una mujer y detener el tiempo. Aunque no hay una sola razón para elegir un tema. Lo paradójico del caso es que el Don Juan de Zorrilla o el de Tirso siempre me han resultado personajes antipáticos.

A.F. — En su opinión, ¿cuál es la razón por la cual este mito sigue fascinándonos?

G.S. — Prevalece la intensidad del instante como desafío a la fugacidad de la vida y a la certeza de la muerte y a la amenaza de cualquier castigo humano o divino. Don Juan no vende el alma al diablo, la regala dispuesto a pagar el más alto precio por ejercer la más alta libertad personal, en detrimento de quien se interponga y al margen de las leyes de un mundo corrupto y de un sospechoso Más Allá.

A.F. — ¿Cree usted que la sociedad actual necesita todavía de un héroe como Don Juan?

G.S. — No. Con los medios de comunicación actuales, los mitos y héroes nos son servidos a domicilio antes de que la imaginación los reclame y los busquemos. Son productos del mercado. Por otra parte, preferimos las historias que simulan ser "como la vida misma". Además, no hay que olvidar que Don Juan es inexcusablemente un prototipo machista. Fausto también lo es, como Ulises o Hamlet y tantos otros personajes emblemáticos. Con el agravante de que Don Juan es un depredador confeso. Pero la doña Elvira de *Don Juan en los infiernos* no es ninguna víctima propiciatoria. Mantiene, desde el principio la iniciativa.

A.F. — A pesar del tratamiento original que usted hace del mito, que combina escenas cuyas imágenes remiten a un nivel metafórico (el agua, la caracola

gigante, etc.) con otras que, en cambio, presentan la historia de la vida y aventuras del héroe desde una perspectiva más realista, en su versión me parece que se conservan todos los rasgos que identifican a Don Juan como el mito que engaña y gana a la muerte. ¿Qué representa este mito para usted y cuál es la función que desempeña el grupo femenino, doña Elvira y la chiquilla india principalmente, en su versión?

G.S. — También pretendo poner en evidencia el vértigo del tiempo que pasa, cuando los que pasamos somos nosotros llevados por el viento, véase a Sganarelle agarrado a un árbol para que no se lo lleve el tiempo, sin olvidar el humor que, de vez en cuando, resta algo a la solemnidad del asunto. Creo que, en la contestación a la primera pregunta, ya he respondido a lo que representa para mí la figura de Don Juan. Fausto consigue engañar a Mefistófeles, pero Don Juan no logra engañar a la muerte. En lo que se refiere a doña Elvira, a diferencia de las mujeres de Tirso o Zorrilla, no carece de carácter, voluntad, fuerza, inteligencia y, como la muchacha india, está dotada de capacidad de acción y rebeldía. Al menos, eso he pretendido.

A.F. — En su película usted toma prestados algunos elementos de unos textos fácilmente reconocibles por el público, como el *Dom Juan*, de Molière y el *Don Juan aux enfers*, de Baudelaire, pero, al mismo tiempo, los modifica y los combina con otros para construir, quizá por primera vez en la producción cinematográfica peninsular, una historia y un héroe propios, más reflexivos, y, me atrevo a decir, casi totalmente ajenos a la tradición española. Por lo tanto, me preguntaba si usted ha tenido en cuenta a otros modelos a la hora de repensar el mito y cuál es el significado que quiso destacar de ellos.

G.S. — Con Baudelaire coincidí en el título y de Molière extraje alguna que otra reflexión, pero *Don Juan en los infiernos* es una obra original. Tampoco debe nada al *Don Juan* de Byron, que leí posteriormente. No parto de los referentes que hayan podido precederme, aunque los utilice como paisaje reconocible. Mi fuente es la libre inspiración a la hora de escribir libros o realizar películas, incluso cuando se trata de temas universales como el de Don Juan o

el Frankenstein de Mary Shelley en *Remando al viento* (1987) o el Jekyll y Hyde de Stevenson en *Mi nombre es sombra* (1996).

A.F. — Se ha dicho varias veces que, por el estatismo de la acción, la reiteración de los mismos espacios y el carácter reflexivos de los personajes, la historia parece desarrollarse más en escenas teatrales que en secuencias filmicas. ¿Está usted de acuerdo con esta opinión? ¿Cuánto han influido el arte escénico, pero también el pictórico y el musical, en la creación de su versión?

G.S. — ¿Quién ha dicho «varias veces» eso de la reiteración de los mismos espacios? ¿Dónde y cuándo? En un trabajo académico, este tipo de afirmaciones debieran estar documentadas. La película ha sido rodada en múltiples y muy diferentes localizaciones desde el Monasterio de El Escorial, interior, exterior y alrededores, al lago de Sanabria e inmediaciones, pasando por el interior y exterior del castillo de Belmonte, un río y un bosque en Navacerrada, la plaza y el claustro de Lupiana, la Cartuja de Talamanca del Jarama, la iglesia de San Juan Bautista, interior y exterior, entre otros sitios que no recuerdo. Total: he rodado en escenarios de la provincia de Madrid y de Cuenca, Guadalajara, Toledo, Segovia, El Escorial, Zamora y Sanabria. Así que no existe reiteración de espacios, sino un estilo que los engarza como sólo el cine puede hacerlo. Por poner un ejemplo que no resulte obvio como el de la batalla a caballo, baste recordar la aparición del barquero, emergiendo de abajo a arriba en la pantalla, o el de las aguas irisadas al pie de una pedregosa montaña que nada tienen de cartón pintado para que el cine predomine sobre el plano fijo y sostenido en el cajón de un teatro. No obstante, estoy de acuerdo en cierto estatismo que la reflexión verbal y pictórica requiere para que el espectador encuentre y comparta la cadencia necesaria para verse inmerso en una realidad diferente, mejor decir en una diferente ficción. Incluida la teatral. Para mí, el cine debiera ser una confluencia de diferentes artes y creo que, mientras utilice actores parlantes, no se emancipará del teatro, aunque los susodichos actores vayan en coche o a caballo. No comparto la obsesión crítica por fraccionar una narración en

diferentes géneros que pueden y deben convivir en una pantalla como en la página en blanco.