

EL MITO DE DON JUAN: VARIANTES E INVARIANTES*

1

Un rasgo definitivo de toda narración mítica es su capacidad para suscitar ecos y dar lugar a renovadas reinterpretaciones a lo largo de la tradición literaria. Esto vale para los mitos más arcaicos y los surgidos en época ya histórica de la literatura, aquellos cuyo nacimiento podemos fechar en contraste con los grandes mitos antiguos, heredados desde tiempo inmemorial- en un determinado contexto histórico y en una obra literaria, como el mito de Don Juan, surgido en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina, escrito hacia 1613 e impreso en 1630.

Un mito nacido en la literatura, en una fecha histórica, es en algunos aspectos, muy distinto de un mito arquetípico de origen religioso. En la perspectiva crítica en que nos situamos, coinciden ambos tipos de mitos (los arcaicos y los nacidos en una literatura histórica). Los mitos clásicos han sido heredados en la tradición europea desprendidos de su trasfondo religioso, como mitos literarios, a través de las *Metamorfosis* de Ovidio, por ejemplo, o bien, muy influidos por una determinada recreación literaria, como sucede con la versión trágica del *Edipo rey* de Sófocles en el caso del mito de Edipo. La transmisión del relato mítico como una narración memorable se impone por encima de una única realización literaria lo que acredita su condición de mito¹. Esa condición invita a nuevas versiones del argumento, conservando rasgos esenciales del texto originario y variando otros detalles del mismo. Las secuencias conservadas (los "mitemas", en la terminología de Lévi Strauss) son lo que llamamos "invariantes" frente a las variantes de las versiones concretas. La conservación de lo que podemos llamar la estructura básica o profunda del relato y sus variaciones, confirman la vitalidad de su mensaje poético y sentido simbólico. El juego de las renovadas versiones deja amplio margen de originalidad a los autores de las mismas. Ninguna de las sucesivas obras literarias de esta tradición se constituye como el arquetipo del relato mítico, pero merece una especial atención la versión originaria como la fuente originaria y prototípica. (Así, en nuestro caso, el drama de Tirso de Molina se merece una consideración singular frente a todos los *Don Juanes* posteriores.)

La intertextualidad que el estudioso percibe al contrastar las diversas recreaciones del mito ofrece un nuevo interés, a los ojos del crítico, para una lectura en profundidad, al verlo espejeado así en una curiosa galería, y requiere un típico ejercicio de literatura comparada. Está claro, por otra parte, que la tradición puede recargar un texto de ironía, distanciarlo, y derivar en una parodia o un pastiche, en un juego de espejos deformantes, como sucede con frecuencia en los tratamientos modernos y postmodernos de los mitos. Algo así observamos en recreaciones últimas del mito de Don Juan, como las de Max Frisch o de Torrente Ballester, por citar dos ejemplos².

* Conferencia leída en las VIII Jornadas de Historia de Jerez (II Ciclo). "Los Orígenes", celebradas el 21, 22 y 23 de noviembre del 2001 y organizadas por el CEHJ, el CEP de Jerez y la Biblioteca Municipal.

¹ Para la evolución del mito de Don Juan remito al artículo de Elisabeth Frenzel en su *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 122-126, que es muy claro y preciso en su resumen de las obras principales y su respectivas aportaciones e innovaciones. Está también incluido como mito literario en el *Dictionnaire des mythes littéraires* editado bajo la dirección de P. Brunel, París, Du Rocher, 1988.

² Son muchísimos los reflejos más o menos irónicos de nuestro mito en todas las literaturas europeas, y en los más modernos se acentúan las parodias o los ensayos de deconstrucción. Como una buena muestra panorámica, muy variada y de múltiples aspectos, véase el libro editado por Ana Sofía Pérez -Bustamente, *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1998. (Nótese que se ha preferido, como indica su título, destacar la influencia en nuestra literatura de la versión de Zorrilla, mucho más popular que la de Tirso.)

Ese carácter mítico parece mucho más claro en el caso de Don Juan que en otros textos literarios donde la grandeza de la obra originaria eclipsa cualquier recreación o imitación o parodia. Eso sucede, en mi opinión, con *La Celestina*, el *Lazarillo*, o *Don Quijote*. A este respecto el que *El burlador de Sevilla* sea una notable pieza dramática, pero no una indiscutible obra maestra de la literatura universal parece favorecer el desarrollo de tantos nuevos ensayos sobre su argumento. La carrera de Don Juan excede tanto de la obra de Tirso que su texto queda ensombrecido por algunas otras versiones, pero, en definitiva, ninguna de éstas es la definitiva.

El mito de Don Juan ha suscitado una extensísima bibliografía, que no es mi intención reexaminar ahora. J. Ortega y Gasset escribió en 1921 algunos artículos sobre el mito de Don Juan, recabando la españolidad del mito y el sevillanismo del personaje. (Con el título de "Introducción a un Don Juan" están recogidos en el tomo VI de sus *Obras Completas*, 1983, págs. 121-137.) Reclamaba una renovada reflexión sobre este mito hispánico, tan resonante en Europa. Paradójicamente, pienso, la más famosa de las reflexiones próximas, la de G. Marañón, de 1924, iría en dirección muy opuesta a sus sugerencias, pues Ortega estaba claramente a favor de Don Juan, "un héroe" sevillano que consideraba incomprendido y calumniado por los resentidos y los envidiosos. Pero yo quisiera ahora tan sólo recordar un párrafo de esas páginas, en conjunto, — y en mi opinión, un tanto erráticas y algo deshilvanadas, — ése en que subraya su continuo retar a la muerte:

"No ha visto el verdadero Don Juan quien no ve junto a su bello perfil de galán andaluz la trágica silueta de la muerte, que le acompaña dondequiera, que es su dramática sombra. Se desliza junto a él en el sarao; con él escala las celosías del amor; entra a su costado en la taberna, y en el borde del vaso que bebe don Juan castañetea la boca esquelética del mudo personaje. Es la muerte el fondo esencial de la vida de Don Juan, contrapunto y resonancia de su aparente jovialidad, miel que sazona su alegría. Yo diría que es su suprema conquista, la amiga más fiel que pisa siempre en su huella." En efecto, "la inminencia constante de la muerte consagra sus aventuras" y les presta un fondo de "terrible drama", como dice Ortega, pero el personaje parece ignorar o despreciar ese riesgo, y esa inconsciencia es característica de Don Juan. Hasta que el Comendador se lo recuerde de forma brutal, cuando ya es tarde para el arrepentimiento Don Juan vive ignorando su evidente mortalidad, bordeando siempre el abismo de su peripecia fatídica. Entre Eros y Thánatos se juega la partida. Pero el triunfo final de la Muerte está de antemano asegurado. Por eso es tan importante cómo ésta se presente, con gesto tan teatral, a reclamar su victoria.

2

La segunda invariante del mito es la relación del protagonista con sus conquistas femeninas. Es decir, la serie de mujeres a las que Don Juan hace el amor, tras seducirlas o simplemente engañarlas, para abandonarlas poco después. Sean cuatro, como en Tirso (la duquesa Isabela, Tisbea, Ana de Ulloa y Aminta), tres (como en el *Don Giovanni* de Mozart y da Ponte), o mil tres, el número preciso no importa mucho. Son, en todo caso, una serie de piezas logradas en una rápida cacería amatoria, obtenidas por medio de diversas tretas. Don Juan gusta del disfraz y del engaño, es un amigo de la noche y del embozo, practica el asalto rápido y huye aún más rápido. Impulsado por el fogoso eros, el instinto predatorio unido a la sexualidad, atraído por el juego arriesgado del flirteo a

fondo, Don Juan es un apasionado de la conquista erótica, hábil en la retórica amorosa, generoso en dar falsas promesas de matrimonio. No es, de ningún modo, un amante sentimental. Colecciona triunfos de cama, como un buen deportista triunfos atléticos. No se anda con remilgos en la elección de sus damas, y corteja tanto a nobles como a villanas. Eso sí, se siente atraído por las piezas difíciles, como son las monjas y las bellas novicias.

De entre esa ristra de mujeres seducidas y abandonadas vendrá a destacarse una cuyo amor perdurará y a la que le será difícil olvidar (Doña Ana de Ulloa, la hija del Comendador, en Tirso, su esposa Elvira en Molière, etc.). Notemos que el amor de verdad está ausente en el primitivo drama, en la obra de Tirso. Aparece, sí, en Molière, pero es Doña Elvira quien siente un auténtico y perdurable afecto amoroso por Don Juan. Más tarde será la reinterpretación romántica del mito la que dará al amor pasión un papel decisivo en la peripecia dramática. Por ejemplo, en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla encontraremos a un Don Juan rendido de amor, desdichado por no obtener a su única amada, y, a la postre, salvado por el amor tenaz de doña Inés.

Constatemos, sin embargo, que en su origen, Don Juan no es un enamorado que va ensayando su pasión, desilusionándose y probando novias en busca de la mujer ideal. Y las mujeres que caen en sus brazos tampoco ceden hechizadas por su encanto personal, sino muchas veces engañadas por un galán embozado y embustero. (Tampoco a ellas, en el drama de Tirso les mueve el amor, sino la promesa de un ventajoso matrimonio y se dejan caer en brazos de Don Juan por un error de cálculo.) Pero en la evolución del mito el libertino Don Juan va cobrando más encanto, y su fama le hace más y más irresistible. Es su propio oficio de conquistador lo que atrae a sus conquistas. En cambio, las amadas efímeras de Don Juan se hacen cada vez más repetidas, meros ejemplares de una colección vistosa, poco más que un número en la lista del olvidadizo seductor. Sólo Doña Ana (y en otros textos Doña Inés, y acaso Doña Elvira) merece protagonismo. Y cuando también Don Juan se enamora, todas las demás quedan atrás como experimentos fracasados.

3

La tercera invariante del mito es, según Rousset, el héroe. El "burlador de Sevilla" está bien definido en Tirso, en Molière, y en Mozart, como un joven calavera, juerguista y libertino, un frívolo seductor, amigo de damas y placeres y despreocupado de cualquier otra obligación. Ya hemos insistido en esto. Es un irresponsable joven, de buena familia, de donde le viene su condición de caballero y ese Don que nunca abandona porque declara su estatuto social, y le facilita su conducta libertina. Don Juan es un parásito a la par que un rebelde en esa sociedad, y no necesita para su efectismo teatral manifestar ninguna vida interior. Pero justamente ese aspecto de Don Juan es el que va a sufrir reinterpretaciones y variaciones más notables, con el cambio de épocas, gustos y géneros literarios. El carácter de Don Juan se irá haciendo más complejo, y con ello su figura se definirá más y más objeto de una revisión romántica o irónica, a la par que se vaya perdiendo el aspecto ejemplar de su condena y el fondo religioso de la trama.

Se ha dicho repetidamente que el argumento de *Don Juan* es esencialmente teatral.³ Es un héroe emblemático del teatro barroco, y luego del romántico. No pasemos por alto la

3 Cf. p.e. Rousset, *Le mythe de Don Juan*, París, A. Colin, 1978, págs. 160 y ss.

fina observación ya citada de E. Frenzel: "Don Juan es un carácter que se manifiesta con la acción y no con la reflexión, y no se da ninguna explicación para las causas de su pasión seductora." Conviene recordar que así es en sus inicios, pero luego, en versiones ya no teatrales, sino de relatos en prosa breves o novelescos, Don Juan se dibujará como un personaje de una complicada vida interior, lo que no parecía tener en sus comienzos.

4

Esa vuelta de tuerca al personaje se da en la época romántica, y el primero en avanzar en esa reinterpretación es E.T.A. Hoffmann. Me serviré de nuevo de unas líneas de E.Frenzel para destacarlo:

"Para la historia de la interpretación (de la ópera) de Mozart, lo mismo que para el desarrollo posterior del argumento de Don Juan, fue de gran importancia el criterio sustentado por E.T.A. Hoffmann en su novela *Don Juan* (1813), que pone en boca de un espectador de teatro. Según él, Don Juan es un hombre dotado para las más elevadas empresas, un desilusionado en su búsqueda del ideal y que ahora se rebela contra Dios y los hombres. Ana le ama, a pesar de ser el asesino de su padre. El celo con que le persigue es amor encubierto - motivo en el que influyó sin duda la semejanza del caso Jimena y el Cid - . La interpretación de Hoffmann tiene el valor de una romantización de la fábula, que se impuso en la primera mitad del siglo XIX dando carácter a todas las adaptaciones, estuviesen o no bajo la influencia directa de las ideas de Hoffmann.

La tesis de Hoffmann sobre el buscador de ideales estaba de acuerdo con la simpatía por el protagonista, que se oponía a su condenación por razones humanas y algunas veces también religiosas. El siguiente paso tenía que llevar a la salvación del héroe, pues un buscador de ideales no podía ser condenado al infierno. La función conminadora y castigadora de la estatua se hace innecesaria, y predomina ya la primera parte de la acción. El pensamiento y los sentimientos de Don Juan se han hecho más importantes que su actuación, de forma que a partir de ahora la novela, el cuento y la poesía pudieron adaptar el argumento lo mismo que el drama" (E. Frenzel, pág. 124).

Con la Ilustración y el Romanticismo se cambia de óptica en la lectura de nuestro mito. Si en el universo barroco y católico de Tirso y de Molière estaba claro el juicio sobre la actuación delictiva de Don Juan, ahora cabe una interpretación distinta de su rebeldía, de su anhelo por quebrantar la norma, de su insatisfacción erótica. Ha cambiado la visión sobre el mundo y sobre la sociedad, y desde la nueva perspectiva cabe proponer una reivindicación de Don Juan. Se puede ver al Burlador como un joven impulsado por un raro desasosiego, incluso con un ribete de idealismo insatisfecho, incluso un buscador desesperado de un imposible, guiado por su impulso erótico, un aventurero enaltecido por Byron, o un hermano de Fausto. Se deconstruye su imagen para construir otros Don Juan, acordes con nuevas interpretaciones e ideologías.

Como señala W. Kryszinski, a esta reinterpretación del personaje corresponde una inversión de la substancia narrativa. "Donde dominaban la astucia, la arrogancia, el desafío de la autoridad de la familia y la Iglesia, se instalan una visión crítica, una introspección o una pulsión de muerte. Recordemos dos casos, la versión de B. Brecht y

la de M.Frisch."⁴ Don Juan Tenorio de Zorrilla representa la versión española más popular del mito, una recreación de evidente factura romántica. Compuesto de modo muy rápido en 1844, este drama efectista y de notable sonoridad poética, fue, casi desde su comienzo, un éxito teatral, y no le faltan méritos para ello. Zorrilla no era una literato de ideas renovadoras ni de profundas inquietudes, pero era un notable poeta y un versificador magnífico de fácil y pegadiza sonoridad verbal. Probablemente conocía sólo algunos de los Don Juanes anteriores. Al menos conocería la versión de Tirso, la de Antonio de Zamora (*No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, de 1714) y la de Alejandro Dumas (*Don Juan de Mañana o la caída de un ángel*, 1836). En cambio - como señala A. Amorós⁵ - desconocería las de Molière (1665), la de da Ponte y Mozart (1787), y la de Lord Byron (1818). La variación más notable de esta versión frente a la original es que aquí Don Juan se enamora profundamente y desdichadamente de Doña Inés (equivalente de la antigua Doña Ana), quien también le ama apasionadamente, y, gracias a la intervención *in extremis* de su amada, logra salvarse en el último momento.

Zorrilla presentó en escena una pieza furiosamente romántica. Su Don Juan, pese a su largo repertorio de conquistas y a su frívolo talante, se enamora prontamente, y "como un colegial", de la bella Doña Inés, a la que habría llevado al altar sin demora ni trampa de no intervenir el rígido Comendador, que le niega la mano de su hija y le obliga al duelo en el que Don Juan le da muerte. La obra de Zorrilla ofrece escenas de inolvidable efecto. Y resulta interesante recordar, como hace A. Amorós, el cálido homenaje que le rinde Clarín en un pasaje de *La Regenta*: "Si Madame Bovary se emociona profundamente presenciando una representación de la ópera *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, Ana Ozores, *La Regenta*, descubre lo que es el amor, la poesía, y la religión divina de los sentimientos viendo por primera vez *Don Juan Tenorio*."

Es muy coherente que en la trama romántica Don Juan escape al final a su condenación eterna. En principio, aquí resulta un calavera menos empedernido y más atractivo que el "bur-

⁴ Citaré unas líneas del artículo del profesor W. Kryszinski titulado "Don Juan mis à nu par ses scripteurs, meme" (en versión no editada): "L'expression initiale de Don Juan recouvre les séductions en série et l'arrogance du personnage, l'affrontement avec le Commandeur et la contestation de l'Eglise qui avait toujours le dernier mot. Depuis l'époque de l'Aufklärung, le mythe exhibe son aura d'ambiguïté, qui est accentuée par le romantisme et qui fait entrer la figure molinienne (ou molinesque) dans un espace mobile où une transformation court après l'autre. Depuis la musique de Mozart, le commentaire de Kierkegaard, la nouvelle de E.T.A. Hoffmann, les textes de Garbhe et de Musset pour ne citer que ceux-là, rien d'est plus clair du tout dans l'histoire de ce coureur de jupons. Cette matrice narrative est entamée par la défamiliarisation, l'ostranenie, l'effet de distanciation. C'est ainsi qu'on aboutit à des Don Juan de plus en plus troublés, inquiets, victimes d'ironie, de dérisions et d'analyse intellectuelle.

L'"expression intellectuelle" du mythe s'affirme par l'inversion de sa substance narrative. Là où dominaient la ruse, l'arrogance, le défi de l'autorité de la famille et de l'Eglise, s'installent une veision critique, une introspection ou une pulsion de mort. Rappelons ici deux cas, celui de Brecht et celui de Frisch.

Dans "Don Juan d'après Molière" (1953), Brecht donne au personnage une "expression intellectuelle" qui déplace considérablement les anciens traits du grand libertin. Dans son analyse détaillée de l'adaptation du texte de Molière et de la transformation du personnage para Brecht, Michel Cadot remarque:

Baal, Puntilla, don Juan: Brecht a infléchi le personnage de Molière, arsitocrate français, homme d'honneur et libertin, grand seigneur et méchant homme, dans le sens de ses tentatives précédentes pour camper un type moderne de male conquérant doté des appétits ravageurs, aux lointaines origines nietschéennes, et qu'il veut dénoncer, dans l'ultime phase de sa création, comme un exemple éclatant de parasitisme social."

⁵ A. Amorós, *Antología comentada de la Literatura española, Siglo XIX*, Castalia, 2000, pág. 297.

lador” recalitrante y sin fisuras de Tirso.⁶ Atrás ha quedado la moral de la época barroca, tan severa con los atentados al pudor femenino y al honor familiar, y los crímenes y desenfrenos eróticos de Don Juan ya no parecen tan imperdonables. El donjuanismo, por otro lado, parece gozar siempre de cierto prestigio masculino, y Don Juan se presenta menos como un engañador, que como un diestro seductor diestro en requiebros. En su drama Zorrilla no tiene escrúpulos teológicos para perdonar al rematado fanfarrón y seductor de mujeres. Bastará verlo como un señorito fanfarrón de vida alegre, susceptible de ser a su vez presa del amor, ante los virginales encantos de Doña Inés. Se quiebra así su demoníaco perfil. A quien se ha enamorado de verdad y ha sufrido por ello, le salvará, tras eludir sus muchos pecados pasados en un acto de oportuna contrición, la llama de un único amor verdadero. Arriesgando su propia salvación eterna, la cándida y confiada Doña Inés logrará, en un golpe de efecto muy teatral, llevarse consigo al cielo el alma de su seductor, como antes Margarita salvó la de Fausto en la obra de Goethe. La mano de la estatua de Don Gonzalo no logra imponer su peso ante el impulso celeste de la mano de Doña Inés.

Versión un tanto superficial del personaje y del mito, pero de indudable eficacia teatral, la de Zorrilla desafía el paso del tiempo y se sigue reponiendo año tras año. Y, pese a ese cambio en el final, hay que decir que conserva los tres elementos básicos, las invariantes, del mito clásico. Después de Zorrilla se han escrito en España numerosas parodias y variadas interpretaciones del mito, como muestra muy cumplidamente el citado volumen (editado por Ana Sofía Pérez-Bustamante) sobre las del siglo actual.

5

Tantas recreaciones e interpretaciones atestiguan el persistente atractivo del mito, pero podemos advertir cómo éste se ha ido quedando un tanto trasnochado, en el marco de la sociedad actual, tan distinto del de la época barroca en que nació. Perdido el trasfondo católico de la trama, Don Juan ya no es una gran pecador que merece la visita del Comendador, vengador de su honor y verdugo de ultratumba. De igual modo, su oficio de raudo y repetido seductor se ha vuelto, dada la permisividad sexual de nuestra época, mucho menos arriesgado y conflictivo que en siglos anteriores. Y no deja de ser sintomático que en algunas representaciones del mito haya desaparecido la figura del Comendador, un ingrediente o invariante

⁶ Como comenta Carmen Romero (en su prólogo a la edición conjunta de *El burlador de Sevilla* y de *Don Juan Tenorio*, Madrid, Círculo de lectores, 1991): “A pesar de Zorrilla (que no confiaba mucho en su drama), el público ha recordado a Don Juan, con todas sus incoherencias. Como un personaje que cabalga desde el más puro cinismo a la culpa redentora. Pero la verosimilitud no ha sido el eje de nuestro teatro áureo, ni tampoco, por lo tanto el de sus restauraciones. Es la exacerbación de los contrarios lo que la gente admira en Don Juan, la maldad inaudita y la piedad infinita, la vida desvergonzada y el instante de contrición. ¿Cómo hablar de incoherencia teológica en un personaje que es pura literatura? ¿Se puede decir que su satanismo sea más exaltado que el de El Burlador o el de Molière? Sí, pero sólo en el recuento estadístico de sus palabras satánicas. Don Juan es aquí un Satán de pacotilla, por más que abunde lo demoníaco en su lenguaje. “Diablillo travieso”, le había llamado Brígida.”

En este proceso de estilización de personajes es su Doña Inés la que se lleva la palma. La Doña Ana que Hoffman ideó como el verdadero reto de Don Juan se ha esfumado en las alturas, se ha hecho estampita.”

Es muy curioso recordar, como hace la citada prologuista, que Zorrilla estaba más orgulloso de su Doña Inés que de su Don Juan, según escribió en sus Recuerdos del tiempo viejo.: “Yo tengo orgullo en ser el creador de Doña Inés y pena por no haber sabido crear a Don Juan”. “Mi obra tiene una excelencia que la hará durar largo tiempo sobre la escena, un genio tutelar en cuyas alas se elevará sobre los demás Tenorios: la creación de Doña Inés cristiana” (Cf. C.Romero, pág. citada)

esencial, según hemos señalado, de la trama original. Así, por ejemplo sucede en *Don Juan o el amor de la Geometría* de Max Frisch, donde es el mismo protagonista, hastiado de su papel tradicional, quien, hartó ya del flirteo amoroso y pensando sólo en desprenderse de su fama de conquistador de mujeres para dedicarse a su pasión verdadera por la Geometría, organiza un montaje falso de toda la escena de la visita del fantasma pétreo para verse libre de los acosos femeninos.

El mito se presta, por otra parte, a derivar hacia su propia caricatura: hacia el donjuanismo. En éste la figura perversa y demoníaca del Burlador se espeja en las triviales siluetas de pequeños donjuanes que remedan su ejemplo, visto ya como un tipo, *un donjuán*, es decir, un galán que colecciona conquistas femeninas, con experto oficio de seductor, que caza mujeres como otros coleccionan mariposas o sellos. Este Don Juan no va a provocar con su sacrilega arrogancia a ningún Comendador petrificado, y, al final de su carrera donjuanesca, no recibe otro castigo o premio que una fama dudosa o una vejez poco honorable. (Por no evocar el final trágico del suicidio, tal como sucede en el poema extraño y romántico de Lenau, contemporáneo del drama de Zorrilla.)

En sucesivos análisis el carácter de Don Juan - en ensayos, en parodias, o en prosas novelescas - advertimos cómo se desliza a la trivialidad o hacia una complejidad sentimental que desdice bastante de su antiguo arrojo frívolo y burlón. En ese sentido volvamos a subrayar que nació como un héroe de la escena - en el teatro de nuestro siglo barroco⁷ y pervivió como un héroe un tanto ambiguo, cuyas hazañas atraían a un público que lo admiraba con cierto recelo y quizás con cierta envidia, y gozó largo tiempo, hasta el romanticismo, de un prestigio y un encanto percibido no sólo por su entorno femenino. Su desafío a las normas del honor, sus burlas y juegos escandalosos, fueron un gran espectáculo de cara a los espectadores, en el gran teatro que era la ciudad de Sevilla.

Más tarde Don Juan fue visto ya no como un audaz pecador, un burlador que desafía a la sociedad noble y católica, sino sólo como un exitoso profesional de la seducción y un conquistador de mujeres. Pero en una época como la actual, en que el oficio donjuanesco sugiere más habilidad que riesgo, cuando ya no funciona el veto católico de practicar el amor fuera del matrimonio (o por lo menos eso no se ve como algo muy grave ni arriesgado) su figura ha perdido su halo mítico. En el ámbito de una soicidad más permisiva, Don Juan se queda en un galanteador cada vez más acartonado, un campeón del erotismo que puede encantar a las ingenuas y servir de juguete a las otras, y poco más. Es ya sólo una sombra del héroe fascinante y demoníaco que protagonizó el mito.

⁷ Lo subraya muy bien Carmen Romero, o. c. pág. 14. “Pero si además de fingir con las mujeres y conseguir engañarlas, resulta que Don Juan se desvive por lograr el aplauso de su inmenso público de devotos, es que vive permanentemente en escena, a conciencia de representar un papel y de que tanto como la satisfacción propia le preocupa el juicio de los espectadores. Naturalmente que ha sido el teatro quien lo ha inmortalizado! Como que la profesión de Don Juan es la de actor.”

Nota.

Para los textos de Tirso y Zorrilla remito a la edición de Círculo de Lectores - dirigida por F. Rico-, en que se presentan juntos ambos dramas, *El burlador de Sevilla y Don Juan Tenorio* (Madrid, 1991) al cuidado de Carmen Romero, quien les ha añadido un bien documentado y muy interesante prólogo. En él resume muy bien los antecedentes de la leyenda de Don Juan, las recreaciones del mito, y los problemas del texto de Tirso. Para el *Don Juan* de Molière, remito a la traducción y edición de Mauro Armiño (Col. Austral, Espasa, 1998). Para el *Don Juan* de H. de Montherlant, véase la de Juan Bargallo (Cátedra, 1989) con su extenso prólogo.

Nota bibliográfica.

- C. Becerra Suárez, *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)*, Universidad de Vigo, 1997.
- P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, París, Du Rocher, 1988.
- C. Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, París, PUF, 1993.
- E. Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976.
- C. García Gual, *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997.
- H. Gnüg, *Don Juan. Ein Mythos der Neuzeit*, Bielefeld, Aisthesis, 1993.
- H. J. Jakobs, *Don Juan - Heute*, Rheinbach-Merzbach, CMZ, 1989.
- J. M. Losada-Goya y P. Brunel, eds., *Don Juan. Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau. Analyses et synthèses sur un mîthe littéraire*, París, Klincksieck, 1993.
- G. Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Juan*, Turín, Einaudi, 1978.
- A. S. Pérez-Bustamante, ed., *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1998.
- O. Rank, *Don Juan et le double, Etudes psychanalytiques*, París, Payot, 1973.
- F. Rauhut, *1003 Variationen des Don Juan - Stoffes von Anbeginn bis ins 20 Jahrhundert*, Constanza, Wisslit, 1990.
- J. Rousset, *Le mythe de Don Juan*, París, A. Colin, 1978.
- L. Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford, 1959.

ARTÍCULOS