

CAPÍTULO 23

La cena de Don Juan como contrapunto cultural

JELICA VELJOVIĆ
Universidad de Kragujevac

Como uno de los arquetipos literarios, Don Juan sigue instaurando polémicas sobre su origen, naturaleza, función, manteniendo su esencia siempre animadora e instigadora, aunque obtenía las diversas formas. Puede ser que por su flexibilidad el mito continúa siendo activo y que por la aptitud de adaptarse al contexto (sea temporal, o espacial), Don Juan llegó a ser uno de los supervivientes textuales junto con Don Quijote y Celestina. Sin embargo, observándolo en su naturaleza barroca e hispánica, no podemos evitar la pregunta ¿es Don Juan únicamente un seductor y burlador? Ante esta pregunta pisamos un terreno movedizo sobre la naturaleza libertina y pecadora del material extratextual con el que está construido el primer Don Juan en literatura escrita.

El primer Don Juan conocido por este nombre y con el papel de libertino y burlador, es el de Tirso de Molina, o fray Gabriel Téllez, mercedario y dramaturgo en la España del Siglo de Oro. Según mayoría de trabajos teóricos¹, este mercedario escribió la comedia *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* entre los años 1612 y 1620, marcando el comienzo de una ruta donjuanesca interminable en la historia de la literatura internacional. Teniendo en cuenta la diversidad de los campos que existen en los estudios del mito de Don Juan,

¹ Es bien conocido que se puede dudar de la autoría de Tirso de Molino, por lo que en las ediciones más contemporáneas de la obra está escrito «atribuida a Tirso de Molina» como p. e. en la edición publicada en PML Ediciones en el año 1995, o en Cátedra en el año 2000. En este trabajo no vamos a reparar en este aspecto de la obra.

resaltaremos que el presente trabajo tiende a enfocarse en el título de la obra, motivos constructivos y en el asunto de la obra, especialmente en la cena infernal para el pecador Don Juan.

En cuanto al título, frecuentemente se omite la existencia de dos elementos básicos, igualmente importantes para el asunto: el del burlador y el del convidado macabro, como ya lo señalaron Said Armesto, Alfredo Hermenegildo² y el gran compilador de los romances genéricamente llamados «El convidado de piedra», Ramón Menéndez Pidal³. Por lo tanto, el primer paso para observar la función cultural de la cena en el mito de Don Juan, sería la indagación en sus raíces folclóricas, su relación primordial con el origen hispánico, a través de cuentos orales y romances escondidos en la segunda parte del título de la obra. Asimismo, podríamos entender la función de la cena y del convidado dentro del mito, y ver la cena como el gran lugar de contrapunto cultural. Al utilizar el término «contrapunto»⁴, nos apoyaremos en Bajtin, según el cual contrapunto significaría un modo de encuentro y unión de las oposiciones, que se complementan mutuamente, cambiándose a la misma vez. La cena donjuanesca observada como contrapunto nos revelaría los rumbos culturales de la sociedad, los caminos por los que se desarrollaban y las direcciones opuestas que tomaban.

1. EL ORIGEN DE LA CENA Y DEL CONVIDADO EN EL MITO DE DON JUAN

Las pautas para seguir el origen del mito de Don Juan son dispersas entre diferentes períodos, culturas y formas del arte. Una de las pautas más cercanas al período temporal del presente estudio la encontramos en el famoso *Cartel de Don Juan Tenorio*, diseñado por Salvador Dalí en el año 1949 para la película de Alejandro Perla, en el que vemos una calavera puesta en una mesa redonda. Con este cartel Dalí es uno de los que resaltaron la importancia de las dos entidades constituyentes en el mito de Don Juan —la calavera y la cena—, remontándonos a los orígenes folclóricos de Don Juan, cuando en la imaginación popular aun no tenía nombre propio, y cuando ofendió a una calavera invitándola a cenar. Said Armesto señala que precisamente este elemento narrativo es constituyente para el mito: «El eje de toda la leyenda, el centro a do convergen absolutamente todos los radios de la ficción vulgar, nutrimento y desarrollo al Convidado de Tirso de Molina, no está en la vivifi-

² A. Hermenegildo, «Teatralidad vs. narratividad en textos germinales del mito donjuanesco», en Arturo Pérez, Ana Semiday (coord.), *Texto y espectáculo. Nuevas dimensiones críticas de la comedia*, El Paso, University of Texas, 1990, pág. 14.

³ Véase: R. Menéndez Pidal, «Sobre los orígenes poéticos de “El convidado de piedra”», *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.

⁴ M. Bakhtin, *Problem of Dostoyevsky's Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pág. 40.

cación de estatua, o en la afrenta sacrílega seguida de la aparición del muerto. Está en el acto de convidar a una cena al muerto...»⁵.

Podemos verificar la cena como elemento constitutivo del mito a través de fuentes folclóricas que le dieron forma como son los romances y cuentos orales⁶. Menéndez Pidal hizo un gran trabajo de compilar los romances con el tema del convite macabro, llamándolas en su conjunto «El convidado de piedra», y son las siguientes: *Pa misa diva un galán* (llamada también *Romance del Galán y Calavera*), *Un día señalado* y *En la corte de Madrid*⁷. Entre estos, Menéndez Pelayo resalta que precisamente el primer romance fue el que dio origen al mito de Don Juan, y que por lo tanto puede demostrar el origen poético de la comedia⁸.

Junto con los romances, están apuntados algunos cuentos folclóricos con casi el mismo orden causal y con el mismo fin. Florit Duran resalta un gran número de cuentos tradicionales con fines didácticos y con el mismo tema. Por lo tanto, añade que el cuento oral popular con el mismo título *Convidado de piedra* fue intercalado en la comedia con fines didácticos, y que se podía observar como un tipo de sermón o de *exemplum* típico para la Edad Media⁹. Asimismo, Pedrosa subraya que Don Juan parece ser una amalgama de todos los galanes ofensores que se iban a cenar con un muerto en la tradición hispánica oral, añadiendo más versiones hispánicas del cuento «El cadáver ofendido», con la misma fábula que en los romances y cuentos mencionados¹⁰.

Al analizar estos romances y cuentos, es notable que consisten en los elementos narrativos igualmente formados y desarrollados —un joven ofendiendo a la calavera llamándola para cenar, para estar luego invitado él mismo por la calavera a un banquete donde pierde la vida—. Por lo tanto, la cena aparece como un *conditio sine qua non* para demostrar la justicia mayor y el peligro que provienen de la afrenta a los muertos. Sin embargo, la misma presencia del tema del convite y de la cena infernal impone la pregunta sobre tales causas, puesto que los romances también tenían un carácter informativo, transponiendo a veces la realidad cercana a la sociedad¹¹.

⁵ V. Said Armesto, *La leyenda de Don Juan: Orígenes poéticos de «El burlador de Sevilla y convidado de piedra»*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1908, pág. 124.

⁶ A. Hermenegildo, ob. cit., pág. 26.

⁷ F. Márquez Villanueva, *Orígenes y elaboración de «El burlador de Sevilla»*, Salamanca, Acta Salmanticensis. Estudios Filológicos, 1996, pág. 54.

⁸ M. Menéndez y Pelayo, *Antología de los poetas líricos castellanos*, vol. II, Madrid, Librería de Prelado, Páez y C^a, 1906, pág. 535.

⁹ F. Florit Durán, A. Madroñal Durán, «Aspectos de la comicidad de la tradición oral en el teatro de Tirso de Molina», *El ingenio cómico de Tirso de Molina: actas del II Congreso Internacional sobre Tirso de Molina*, 1998, pág. 85, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf19b4> (cons. 30/08/2012).

¹⁰ J. M. Pedrosa, «El mito de Don Juan y el cuento tradicional de El cadáver ofendido», *Hecho Teatral*, 7, 2007, pág. 70.

¹¹ J. Rodríguez-Puértolas, *Romancero*, Madrid, Ediciones Akal, 1992, págs. 15-18. El autor señala que los romances del *Romancero viejo* también transmiten los temas relacionados con el traspaso de los límites sociales y religiosos, y las costumbres y formas de vida de la sociedad tradicional y comunitaria.

Precisamente de esta manera podemos concluir que el tema del convidado del otro mundo fue un cuadro mimético en relación con la realidad del mundo hispánico. Said Armesto transcribe un artículo de Constituciones Sinodales del obispado del año 1541, en el cual obispo de Mondoñedo, Antonio de Guevara, pinta y condena la bárbara costumbre puesto que: «en los mortuorios hacen, así como en el día de los finados, comen y beben y ponen la mesa dentro de las iglesias y [...] ponen jarras y platos en los altares...»¹². Este apartado nos demuestra costumbres y prácticas culturales todavía vigentes en el siglo xvi — en el umbral del Siglo de oro, en partes de Galicia, Asturias y Portugal. La Iglesia quería suprimir estas costumbres fúnebres, que fueron restos de ritos pertenecientes a las religiones precristianas donde la gente solía poner la mesa para los muertos. Esto fue una prueba sólida que el pueblo seguía (aunque parcialmente) con la tradición pagana, y que era de gran importancia para los eclesiásticos acabar con estos ritos e implantar las costumbres según el dogma católico cristiano. El único cambio que sufrieron estas fuentes folclóricas, pasando de los romances y cuentos hasta la comedia barroca de Tirso de Molina, era de carácter formal: la denominación de Don Juan en vez de «galán», y la transformación de la calavera en estatua, como señala Menéndez y Pelayo hablando de los romances del «convite de la calavera»¹³. Por lo tanto, y en relación con el origen popular y sacrílego de Don Juan, resaltaremos la conclusión de Said Armesto: «Es un hombre que cena con el muerto, y se ignora la razón que ha dado ser a este convite lúgubre, inmediato determinante de la catástrofe final»¹⁴.

Siendo la comedia de Tirso una desembocadura para las formas literarias del folclore hispánico mencionadas, parece que la idea de abolir las transgresiones populares se ha transmitido con el texto del mercedario. Además, la idea del convidado de piedra y de la cena como el lugar del castigo infernal refleja la idea barroca de *delectar et prodesse*, para demostrar a un Dios justiciero e implacable ante los pecados humanos. Sin embargo, miraremos como sucedió que en este mismo lugar el mito de Don Juan sufriera los cambios más grandes, y como en este hecho notamos el cambio del ritmo cultural y social. Por lo consiguiente, hablaremos de contrapunto sociológico, ontológico e ideológico.

2. UN CONTRAPUNTO SOCIOLOGICO: DON JUAN CARNAVALESCO

El famoso filósofo español del siglo xx, Ortega y Gasset, confirma la relación entre Don Juan y el contexto social español, destacando que el espíritu barroco, lleno de contrastes es propio de los españoles: «No hay leyenda más

¹² V. Said Armesto, ob. cit., pág. 131.

¹³ M. Menéndez y Pelayo, ob. cit., pág. 534.

¹⁴ V. Said Armesto, ob. cit., pág. 10.

española. Como nuestro corazón nacional está hecha de puros contrastes, y el alma anónima que la ha imaginado parece haberse complacido uniendo en ella todos los extremos... Los españoles solemos ser así: o extremos o nada.»¹⁵ Estas palabras resaltan la contrapuntualidad del narrativo al que pertenece Don Juan al comienzo de su vida literaria, por lo que partiremos de aquí para demostrar el contrapunto cultural de los siglos XVI y XVII.

Ante todo, cabe destacar el hecho de que Don Juan es un representante de la ideología de hedonismo, tan vigente durante el Renacimiento. Ramiro de Maeztu lo designa como el «hombre de apetitos, pero sin ideales»¹⁶, añadiendo que se trata de un personaje que expresa toda una época. El sacrilegio que cometió Don Juan, por el cual termina castigado al Infierno, demuestra una forma satánica, ante la cual el pueblo sentía un gran miedo, pero a la vez un deseo latente de agitar las autoridades y romper el orden¹⁷. Ian Watt añade que el mito de Don Juan revela una historia interna de la época —una bula colectiva, degradación ética y falta de jerarquía que la Iglesia y el rey intentaban imponer al pueblo—¹⁸. Observando la imagen de un libertinaje que sacude las estructuras rígidas de la sociedad y del poder, llegamos a encontrar en su comportamiento una conciencia carnavalesca, muy propia de los pueblos indoeuropeos precristianos. En cuanto a la presencia de lo carnavalesco en los géneros literarios, nos basaremos en la teoría de Mikhail Bajtin que fue el primero en investigar el tema.

Bajtin subraya que la conciencia carnavalesca en el género serio-cómico (p. e. sátira menipea, o diálogo socrático) remite a una fuerza transformante y a una vitalidad indestructible. Las características que demuestran la presencia de lo carnavalesco en un texto serían, entre otras, la invención y la libertad y la mezcla de lo alto y lo bajo¹⁹. En este punto recordaremos que lo que hace Don Juan es burlar igualmente a todos —a sus parientes (don Diego), hombres (don Luis, duque Octavio), y a las mujeres tanto aristócratas como plebeyas. Al final, burla no solo a los vivos sino también a los muertos— los que deberían de quedar fuera del límite del alcance de un pecador. Bajtin resalta que en carnaval el mundo está representado al reverso, repleto de la profanación y blasfemia que llevan al proceso de «la destronación», o coronación burlona²⁰, por lo que po-

¹⁵ J. Ortega y Gasset, «Introducción a un “Don Juan”», *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, pág. 126.

¹⁶ R. de Maeztu, *Don Quijote, don Juan y la Celestina: ensayos en simpatía*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1938, pág. 81.

¹⁷ J. R. Morales, «Un precedente mítico de don Juan», en Luciano García Lorenzo (coord.), *El mito de Don Juan*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, pág. 13. Morales encuentra el origen de esta característica donjuanesca en el mito griego antiguo del rey de Tesalia Ixión. En el caso de Ixión existen dos rupturas de *philia*, o sea un nexo sacro: la ruptura de la promesa y la matanza, que podemos relacionar con la fábula del *Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina.

¹⁸ I. Watt, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, págs. 112-116.

¹⁹ M. Bakhtin, ob. cit., págs. 107-108.

²⁰ *Ibid.*, págs. 123-124.

demos deducir que todas las formas de jerarquía o de autoridad están dilatadas. Al sacudir estas formas rígidas y reglas impuestas, el centro está abandonado dejando el mundo únicamente a lo excéntrico. Estas líneas explican la relación entre el carnaval, la sociedad y el texto, dibujando la imagen de Don Juan, puesto que es el hombre que dilata las reglas centrípetas, que huye de la ley impuesta y que burla lo inalcanzable, por lo tanto diríamos que Don Juan es un personaje carnavalesco, que convirtió su vida, y a la vida de la gente que lo rodeaba, en un carnaval prolongado.

En este lugar observaremos la cultura tradicional del pueblo, heredada de los pueblos precristianos, para ver el carnaval como una parte de los ritos antiguos y paganos, cuya parte inseparable fueron los banquetes opulentos ofrecidos a los espíritus ancestrales, o sea, a los muertos. Así Epplen MacKay observa la importancia del culto de calaveras en el folclore hispano, puesto que representaban justamente a los ancestros, para los que se creía que aun en el otro mundo tenían las sensaciones de hambre y de sed²¹. Si relacionamos estas tesis con la descripción de las costumbres bárbaras hecha por el obispo de Mondoñedo²², notamos que los banquetes funerarios, vigentes todavía en el período de la creación del mito de Don Juan, eran una forma carnavalesca y blasfema en la observación de la Iglesia católica omnipotente, por lo que el drama de Tirso de Molina sí que tenía una función de sermón religioso.

Continuando con la naturaleza carnavalesca de Don Juan, y en relación con las costumbres prohibidas por la Iglesia, podríamos concluir que el lugar de la cena fue un lugar de encuentro entre lo permitido y lo prohibido por la Iglesia, y que, paradójicamente, la mesa, el convite y la cena demostraban la fuerza de Dios y el castigo al que todos estamos expuestos sin excepción. Pasando de la tradición oral, a la literatura escrita, y traspasando los límites de lo real a lo escénico, la cena y el convite se convirtieron en una arma eclesiástica, para que el pueblo aprendiera y adoptara por fin la subyugación del mundo terreno al mundo celestial. Por lo tanto, la cena puede ser observada como un contrapunto sociológico porque en ella se modifican los mecanismos intrínsecos que optan hacia la creación de ideas que dirigen una sociedad en un momento histórico. En dicho momento, la vida carnavalesca, corporeizada en el burlador, se convirtió en un espacio prohibido, por lo que Maeztu denomina la transgresión donjuanesca como búsqueda de libertad social, diciendo que: «los demás hombres vivimos atormentados por la conciencia de nuestras limitaciones [...] Nos oprimen la ley natural, la ley social, y la razón: La Moira, la Dike y el Logos. Don Juan salta sobre las tres. Ha sacudido los tres yugos»²³.

²¹ D. Epplen MacKay, *The Double Invitation in the Legend of Don Juan*, California: Stanford University Press, 1943, pág. 32.

²² Véase la nota a pie de página 11.

²³ R. Maeztu, ob. cit., pág. 104.

3. CONTRAPUNTO ONTOLÓGICO – EL CHOQUE DE DOS MUNDOS

En el momento de hablar de contrapunto ontológico, es interesante observar la cena del mito de Don Juan como un cronotopo aparte en el que se encuentran y funden dos mundos ontológicamente distintos y opuestos. Acercándonos al mito de un modo estructuralista, Epplen MacKay representa tres elementos constituyentes —la afrenta y la invitación, la cena en casa de Don Juan y la cena en la casa de calavera o estatua—. ²⁴ Dejando de lado el primer elemento, notamos que el motivo integrante es la cena, o las cenas, puesto que también se trata de una «invitación doble». Así observaremos los distintos paradigmas de una cena en sus fondos ontológicos: una como la cena terrenal, y otra como la cena divina o infernal, revelando cómo estas oposiciones binarias están formadas, y de qué modo este hecho nos permite hablar de la cena como un contrapunto a la otra perspectiva.

Como ya mencionamos, el mito de Don Juan sobreentiende el tema de la invitación doble según Epplen MacKay ²⁵, o según Watt ²⁶, siguiendo la tradición de los romances o cuentos folclóricos. Este tema gira en torno al burlador y al castigo infernal, que llegan a su culmen en la cena. Es cierto que la cena en todas las fuentes literarias del mito no estaba tan desarrollada como en la comedia de Tirso, pero lo importante para este trabajo es que sí que existía, aunque con finales distintos.

La primera cena, que en el presente trabajo calificamos como la terrenal, empieza justamente después de la primera invitación dirigida cínicamente por parte de Don Juan. Después de la entrada de la estatua de don Gonzalo, de la turbación de don Juan y del miedo de Catalinon, nos encontramos en medio de una conversación cotidiana, en la cual Catalinon pregunta a don Gonzalo sobre la vida del otro mundo si ahí se come y bebe bien, y si hay tabernas también para los muertos, continuando de este modo la burla donjuanesca. Estas preguntas parecen abrirnos inquietudes sobre un mundo que siempre instigaba la imaginación del pueblo, pero también nos revelan la conciencia carnavalesca de un modo explícito, puesto que lo celestial y prohibido está aproximado y relativizado precisamente en esta escena.

Parece que el carnaval de la cena terrenal está a punto de empezar cuando Don Juan invoca a los músicos que canten, burlándose de que el muerto tiene buen gusto. Además, el canto que sigue tiene un carácter blasfemo repitiendo el lema donjuanesca: «¡qué largo me lo fiais!», después del cual Catalinon nota la indiferencia del invitado, y decide beber para el muerto don Gonzalo. Hasta el momento en que el mismo Don Juan recibe la invitación a la cena macabra, la escena de la cena terrenal está repleta de la conciencia carnavalesca, pero solo y

²⁴ Epplen MacKay, ob. cit., pág. 11.

²⁵ *Ibid.*, pág. 5.

²⁶ I. Watt, ob. cit., pág. 10.

únicamente para que el burlador luego fuera castigado. Las únicas palabras que la estatua dirige a Don Juan marcan el fin del festín terrenal donjuanesco, logrando que este no fuera sino la introducción paradójica a la cena infernal, acordada para las diez de la noche en la capilla. Como podemos ver, la cena terrenal contiene rasgos carnavalescos, que luego serán convertidos en la prohibición y el castigo para lo mismo.

Es interesante destacar que la segunda cena —la infernal— es mucho más elaborada, detallada y esencialmente simbólica, lo que se observa en el menú servido al invitado. En primer lugar, el autor logra crear una atmósfera lúgubre e infernal a través del encuentro entre Don Juan y Don Gonzalo en la capilla, intercalando unas réplicas descriptivas que nos remontan a la oscuridad del espacio, presencia de pajes enlutados y en el que la tumba sirve de mesa. Pasando a la descripción del menú, la diferencia aumenta: están servidos platos de víboras y alacranes, vinos de hiel y vinagre, y guisadillo de uñas. Asimismo, se puede concluir que todos los elementos que constituyen la cena infernal son directamente opuestos a los servidos en la cena terrenal, y que por lo tanto, implican la vida de ultratumba, el infierno y el castigo sensorial.

El elemento carnavalesco de la cena terrenal —la música— también llega a su oposición directa, simbolizando el Dios de la justicia. Es Don Gonzalo quien llama a los músicos para que canten el romance que anticipa el castigo que en ese momento va acercándose al burlador: «no hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague»²⁷. Después de casi el mismo comienzo y desarrollo que en la primera cena, la cena infernal termina cuando la estatua pide la mano a Don Juan, contando con su orgullo, después de lo cual el famoso burlador y blasfemo se abrasa en el castigo y justicia de Dios alegorizada en las llamas infernales.

Las dos cenas están construidas con los mismos elementos, en una misma jornada (la tercera y la última), tienen la misma estructura, pero son directamente opuestas al contener los símbolos contrarios, por lo que pertenecen a los mundos ontológicamente distintos y lejanos: al terrenal y al otro mundo. Por lo tanto, la cena sí que representa un conflicto entre dos mundos ontológicamente opuestos, pertenecientes al lado carnavalesco y pagano, y al lado eclesiástico y dogmático, mostrando claramente cuál de los dos es el de la ley implacable.

4. CONTRAPUNTO IDEOLÓGICO: DE LA JUSTICIA A LA MISERICORDIA

El doble título como un rasgo importante del mito de Don Juan tirsiano nos revela la contrapuntualidad del mito desde un aspecto más, el ideológico. Puesto que una parte del título pertenece al burlador y la otra al convidado de piedra, podemos observar el cambio ideológico en esta segunda parte del mito, en la del castigo infernal después de la cena. Hemos mencionado que la intención del

²⁷ T. de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Madrid, PML Ediciones, 1995, pág. 146.

creador del mito, el mercedario barroco Tirso de Molina, fue didáctica, con el fin de demostrar cómo lo diabólico y transgresor llega al Juicio final para ser enviado al Infierno. Sin embargo, esta condena implica en sí una condena más compleja por parte de la Iglesia contrarreformista, puesto que representa una ideología católica rígida de la época, según las palabras de Aurora Egido: «la condenación de una clase y de un sistema social [...] y la desesperanza y la amargura de la España estática de la prolongada contrarreforma.»²⁸ Sin embargo, si miramos el camino por el que sigue desarrollándose el mito después del drama de Tirso, notaremos una diferencia precisamente en este lugar, en la cena que define la función ideológica de la obra y del mismo mito.

Egido nota la metamorfosis de la visión diabólica del protagonista ya en la obra de Antonio de Zamora *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, puesto que su drama humaniza a Don Juan, lo hace un personaje más cómico que trágico, por lo que carece de fuerza de un transgresor²⁹. Así el Don Juan del siglo XVIII pierde los rasgos del ejemplo provechoso que debe infundir el miedo al público, y cuya función es enseñarles la fuerza del Dios justiciero. Sin embargo, la parte burlona sigue, por lo que Don Juan permanece como un personaje diabólico. Lo que diferencia a Don Juan de Antonio de Zamora y el primero de Tirso de Molina, es que Zamora introduce la petición de Don Juan para la salvación de su alma, y esta creencia en la posible salvación forma un puente hacia presentación del Dios de Misericordia, que nos demostrará José Zorilla casi un siglo después.

El tratamiento de Don Juan en la época del Romanticismo modifica el planteamiento primordial del mito. En el drama de José Zorilla *Don Juan Tenorio* del año 1844, el cambio romántico reside en la total «rehabilitación del personaje»³⁰, puesto que el protagonista del mito ya no encarna lo malo sino lo bueno, el héroe enamorado y profundamente arrepentido. Como Don Juan tirsiano proyecta una perspectiva teológica y religiosa, que nace del choque del hombre con el más allá, podemos vislumbrar que la actitud romántica está en contraste con la barroca, puesto que en el siglo XIX: «es el Dios de la Clemencia el Dios de Don Juan Tenorio»³¹. Ante el hecho de que el final del siglo XVIII modeló en toda Europa a un Satanás que se «reviste de bandido generoso o delincuente sublime»³², vemos el porqué de la salvación de Don Juan, que se revela delante de nosotros como un personaje comprendido y positivo. El error de querer ser como Dios en la tierra encaja en las tendencias románticas puesto que el sujeto y su individualismo son lo que importa, y Don Juan es el individualismo encarnado.

²⁸ A. Egido, «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorilla)», en Luciano García Lorenzo (coord.), *El mito de Don Juan*, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, pág. 45.

²⁹ *Ibid.*, pág. 51.

³⁰ C. Becerra Suarez, *Mito y literatura (estudio comparado de Don Juan)*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997, pág. 164.

³¹ J. Zorilla, *Don Juan Tenorio*, Madrid, M. E. Editores, 1996, pág. 175.

³² A. Egido, *ob. cit.*, pág. 51.

Aunque Maeztu afirma que la transición entre el burlador y el enamorado es demasiado brusca³³, no podemos prescindir del hecho de que esta transición revela un cambio cultural más: el que consiste en las ideas que dirigen a los individuos sociales. Además, parece que Zorilla confirma las palabras de don Ramiro de Maeztu, que «Don Juan tiene razón»³⁴, por lo que podemos concluir que el romanticismo liberó a Don Juan de las leyes rígidas y del destino temeroso, liberándolo al mismo tiempo del tema de la cena infernal, de la invitación doble y del convite macabro. Esta puede ser la razón por la que la segunda parte del mito desapareció en las futuras continuaciones de Don Juan, empezando precisamente con otro drama romántico, *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda, en la que el tema de la cena con la estatua está completamente omitido. Al mostrar la cena como contrapunto cultural consistente en los tres aspectos mencionados, vemos también su pérdida en la lucha binaria entre lo burlesco e infernal, y en la lucha barroca entre lo claro y lo oscuro encarnada en las dos cenas donjuanescas.

* * *

La literatura siempre acompañaba a la humanidad, y el análisis literario nos acerca a la comprensión de la historia social. Siendo el mito de Don Juan un acompañante de la sociedad española sobrepasando los siglos de su historia, sobreviviendo sus autores a sus correspondientes ideas, podemos observar la narrativa donjuanesca como una especie de espejo para las prácticas socioculturales de las épocas en las que se recoge el mito de Don Juan. Asimismo, el mito de Don Juan en su versión primordial de Tirso de Molina, nos demostró el funcionamiento del hombre cotidiano, sus creencias y modelos culturales que se habían transmitido. Sin embargo, y de modo paradójico, el mismo mito sirvió de prueba de las nuevas tendencias, que las instituciones religiosas querían imponer como nuevos caminos ideológicos de comportamiento. Al observar los motivos constituyentes del mito de Don Juan —el burlador, el convidado y la cena— en sus formas revertidas a través del tiempo, llegamos a entender también los cambios importantes que sufrió la sociedad en sus rumbos históricos. Como la cena y el convidado de piedra sirven de señas genealógicas del mito, que empezaron a disolverse en las continuaciones del mito ya a partir del siglo xvii, nos preguntamos ¿qué significado portaban en el momento de la creación del mito? Al observar su función didáctica relacionada con dogmas católicos y nuevas prácticas culturales, entendemos que la pérdida de la cena y del convidado demostró un punto importante en el cambio sociológico, ontológico e ideológico en la historia lineal de la humanidad, un contrapunto que parece ser la única constante universal.

³³ R. de Maeztu, ob. cit., pág. 108.

³⁴ *Ibid.*, pág. 116.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKHTIN, M., *Problem of Dostoyevsky's Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- BECERRA SUAREZ, C., *Mito y literatura (estudio comparado de Don Juan)*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997.
- EGIDO, A., «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorilla)», en: Luciano García Lorenzo (coord.), *El mito de Don Juan*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, págs. 37-54.
- EPPLEN MACKAY, D., *The Double Invitation in the Legend of Don Juan*, California, Stanford University Press, 1943.
- FLORIT DURÁN, F., MADROÑAL DURÁN, A., «Aspectos de la comicidad de la tradición oral en el teatro de Tirso de Molina», *El ingenio cómico de Tirso de Molina: actas del II Congreso Internacional sobre Tirso de Molina*, 1998, págs. 83-95, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf19b4> (cons. 30/08/2012).
- HERMENEGILDO, A., «Teatralidad vs. narratividad en textos germinales del mito don-juanescos», en: Arturo Pérez, Ana Semiday (coord.), *Texto y espectáculo. Nuevas dimensiones críticas de la comedia*, El Paso, University of Texas, 1990, págs. 11-22.
- MAEZTU, R. DE, *Don Quijote, don Juan y la Celestina: ensayos en simpatía*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1938.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *Orígenes y elaboración de «El burlador de Sevilla»*, Salamanca, Acta Salmanticensia. Estudios Filológicos, 1996.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Antología de los poetas líricos castellanos*, vol. II, Madrid, Librería de Prelado, Páez y C^a, 1906.
- MOLINA, T. DE, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Madrid, PML Ediciones, 1995.
- MORALES, J. R., «Un precedente mítico de don Juan», en Luciano García Lorenzo (coord.), *El mito de Don Juan*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, págs. 11-16.
- ORTEGA Y GASSET, J., «Introducción a un “Don Juan”», *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- PEDROSA, J. M., «El mito de Don Juan y el cuento tradicional de El cadáver ofendido», *Hecho Teatral*, 7, 2007, pág. 63-90.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J., *Romancero*, Madrid, Ediciones Akal, 1992.
- SAID ARMESTO, V., *La leyenda de Don Juan: Orígenes poéticos de «El burlador de Sevilla y convidado de piedra»*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1908.
- WATT, I., *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- ZORILLA, J., *Don Juan Tenorio*, Madrid, M. E. Editores, 1996.

