



LA TABLA GÓTICA DE LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN, DE OLALLA: OBJETO DE MUSEO TRAS SU RESTAURACIÓN

*The Gothic Panel of The Coronation of the Virgin, in Olalla:
Museum Object after Its Restoration*

Belén Díez ATIENZA
Restauradora. Museo Arte Sacro de Teruel
Universidad de Zaragoza
bediat@unizar.es

Resumen

Este artículo pretende abrir una línea de trabajo en la que confluye el área de la restauración y la didáctica. Se muestra un proceso de restauración basado en la mínima intervención, en cuanto a pérdidas de policromía se refiere, pero se ofrece como una herramienta medio para la enseñanza. El proyecto posibilita que la tabla se exhiba como pieza modelo en una sala del Museo Arte Sacro de Teruel, que el público visualice y conozca el mecanismo técnico de creación de una tabla del siglo xv y que, mediante la recreación virtual y la utilización de imágenes de la misma temática de otras obras de relevancia, se proponga cómo pudo ser la tabla de Olalla en origen. En definitiva, se plantea realizar una prueba piloto que pueda servir para otras obras con circunstancias similares.

Palabras clave: pintura gótica, Aragón, siglo xv, restauración y conservación, nuevas tecnologías, educación patrimonial, didáctica de la pintura, musealización.

Abstract

This project aims to be a new line of work where restoration and didactics fields converge. It shows a process of restoration based on the minimum intervention in terms of loss of polychromy. However, it is offered as a tool for teaching. In this specific case, this table is shown as a model piece through its exhibition in a room

at Sacred Art Museum of Teruel. Following this project, it will be possible to visualize and learn the technical mechanism of creation of a 15th century panel reinforced with a virtual recreation using digital media to show how it could have been in origin, as well as using images of the same subject matter of other relevant works. The main focus of this project is to serve as a pilot test for other works with similar circumstances.

Key words: gothic painting, Aragon, 15th century, restauration and conservation, new technologies, heritage education, painting education, musealization.

1. INTRODUCCIÓN

La tabla de *La Coronación de la Virgen* es una pintura gótica fechada en los años centrales del siglo xv. Según los datos disponibles, procede de la ermita de la Virgen de Pelarda, lugar desde el que se trasladó a la iglesia parroquial de Olalla (Teruel). Para asegurar su conservación, la tabla quedó depositada en el Museo de Arte Sacro de Teruel para su restauración.

La ermita de la Virgen de Pelarda que albergó en origen esta tabla es la antigua parroquia de una aldea ahora despoblada. En su estado actual, la edificación fue levantada en el siglo xvii sobre la fábrica de la primitiva medieval en la que se ubicó la tabla objeto de estudio.

La obra representa el momento de la Coronación de la Virgen. La imagen de Cristo, ataviada con manto rojo y túnica azul, se dispone a la izquierda del espectador. Al lado contrario se ubica la figura de Dios Padre. El espacio central estaría ocupado por la imagen de la Virgen. La escena se cierra con dos ángeles, uno a cada lado de la composición. Existe un vacío de información acerca del origen de esta obra. Lógicamente, debemos pensar en su pertenencia a un retablo de mayores dimensiones en el que pudo ocupar tanto la escena central como la posición culminante de la mazonería.

Su estado de conservación, en una primera revisión diagnóstica de la tabla, era muy deficiente. Se había perdido buena parte de la imagen de la Virgen, así como prácticamente toda la decoración perimetral. La capa pictórica presentaba un evidente ennegrecimiento producido por el deterioro de las capas superficiales y la acumulación de suciedad. Se pudo comprobar que este estado de conservación no era reciente gracias a la existencia de fotografías antiguas en las que se pueden apreciar los mismos problemas. (Fig.1)



Figura 1. Estado de conservación de la obra en la ermita de la Virgen de la Pelarda, 1958. Imagen: Inventario Artístico de la Diócesis de Teruel y Albarracín.

2. EL PROCESO DE RESTAURACIÓN

El proyecto de restauración de la tabla se inicia a finales del año 2017, dentro del plan de conservación y restauración de la Diócesis de Teruel y Albarracín gracias al que se actúa en sus obras de arte muebles más significativas (Fig. 2).



Figura 2. Estado de conservación inicial. La Coronación de la Virgen. Imagen: Belén Díez Atienza.

En este caso particular, tras los primeros exámenes generales, se decidió un modelo de praxis de mínima intervención siempre adecuándonos a los criterios y metodologías habituales en pintura de caballete.

Actualmente se busca una calidad garantizada en cada intervención, así como la máxima efectividad con la menor cantidad posible de material añadido ajeno al original, con el propósito de evitar futuras incompatibilidades o interacciones no deseadas. (Proyecto Coremans, 2018: 31)

Con obras de esa tipología se hace más presente la idea de que la restauración debe detenerse allí donde comienza la hipótesis. (Carta de Venecia, 1964).

Para comenzar el trabajo de restauración, se procedió a la realización del estudio técnico y del reconocimiento del estado de conservación de la pieza. Gracias a ello, se han podido establecer los materiales empleados, las

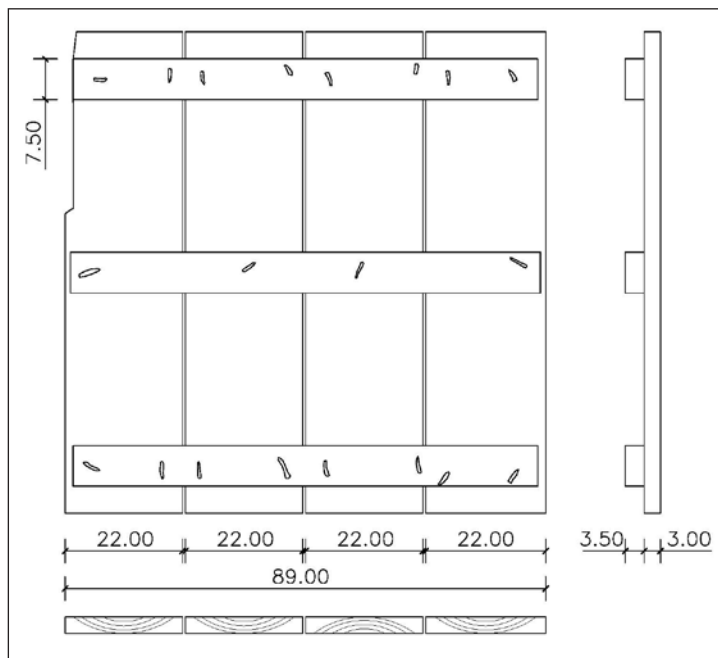


Figura 3. Estudio técnico de la tabla: conformación, medidas y los paños vistos desde la testa. Imagen: Belén Díez Atienza.

técnicas y las variadas patologías. La madera es el soporte de esta obra, un material complicado por su estructura orgánica sometida al comportamiento de las condiciones ambientales soportadas tanto en la ermita de origen como en la iglesia en la que se depositó. Para conformar la obra se emplearon cuatro piezas de madera de conífera. Se observa la aplicación de estopa vegetal. Para Vivancos (2007: 60), «la estopa podía ser de dos tipos: estopa de origen animal proveniente de crines de vaca o caballo y a las que se le llamaba de león. El otro tipo de estopa tiene un origen vegetal al provenir del lino o del cáñamo, siendo esta última especialmente utilizada en las escuelas catalana y valenciana.» Además, se observa la aplicación de yeso en las tres juntas para reforzar las uniones de los paños por la parte del reverso. Las piezas de madera están colocadas verticalmente en dirección de la veta de la madera. Las medidas totales de esta obra son: 89×89×3 cm. El tipo de corte es tangencial, aspecto a tener en cuenta ya que influye en el comportamiento de cada una de las piezas. (Fig. 3).



Figura 4. Soporte de la obra: Reverso. Imagen: Belén Díez Atienza.

El ensamblaje se realizó mediante unión viva con una posible unión en los cantos con un adhesivo proteico de origen animal. Para Vivancos (2007: 60) y Cennini (1968: 85), esta utilización adhesiva fue propia en las escuelas pictóricas españolas durante los siglos XII-XVI. La estructura se ve reforzada por tres travesaños de madera en sentido horizontal clavados desde el anverso. Se utilizaron clavos de hierro forjado largo por el reverso viéndose su punta doblada sobre sí misma (Cennini, 1968: 85). Un detalle a tener en cuenta es la forma de colocar los listones de refuerzo. En la pintura gótica de este entorno geográfico es habitual la forma de cruz de San Andrés, o forma en aspa (Vivancos, 2007: 62). No obstante, es igualmente conocido en la Corona de Aragón el uso de métodos de refuerzo lo más sencillos posibles, sobre todo en las obras de carácter más popular. (Fig. 4).

El estudio técnico de la capa pictórica de la obra está planteado para conocer la caracterización morfológica y química de las muestras extraídas mediante microscopía óptica y microscopía electrónica de barrido con microanálisis de rayos-X. La finalidad es identificar los pigmentos, cargas y capas preparatorias integrantes. Ello nos permite obtener datos sobre la datación de la pintura y la definición de la naturaleza de los materiales que

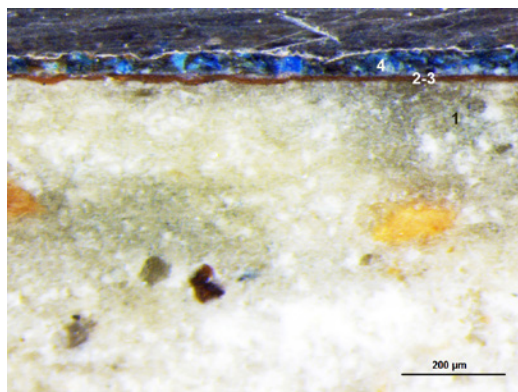


Figura 5. Microfotografía de la muestra M1_C_A, luz incidente polarizada, X63. Imagen: D. J. Yusá-Marco.

componen la tabla. Del mismo modo, se ha realizado un análisis por FTIR-ATR para intentar elucidar la naturaleza del aglutinante.¹

Se consideró extraer dos muestras con ubicaciones diferentes. La muestra 1 (M1_C_A) de la capa azul de la virgen, mientras que la muestra 2 (M2_C_M) es del color magenta de la capa de la imagen de Dios Padre. En el examen estratigráfico con microscopía óptica (MO) de la muestra (M1_C_A) se observa un estrato ancho y blanquecino (preparación) (1), después otro estrato fino oscuro rojizo (2-3) y sobre este un estrato pictórico azul con partículas oscuras (4), como se puede observar en la siguiente imagen (Fig. 5):

En la imagen de retrodispersados proporcionada por microscopía electrónica de barrido con microanálisis de rayos-X (SEM/EDX) se han podido observar cinco estratos pictóricos: la capa de preparación (1) está formada por yeso (39.43%CaO, 59.38%SO₃); la capa de bol rojo (2) está compuesta mayoritariamente por pigmento tierra roja, blanco de plomo (2PbCO₃,Pb(OH)₂) y algunas partículas de pigmento azurita (Carbonato básico de cobre, 2CuCO₃,Cu(OH)₂); la capa metálica de pan de oro (3) está formada por 8.50% Au₂O₃, 6.87% Ag₂O y 4.43% CuO y productos de

1 Estudios realizados por D. J. Yusá-Marco, Dra. Química. Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio. Universitat Politècnica de València.

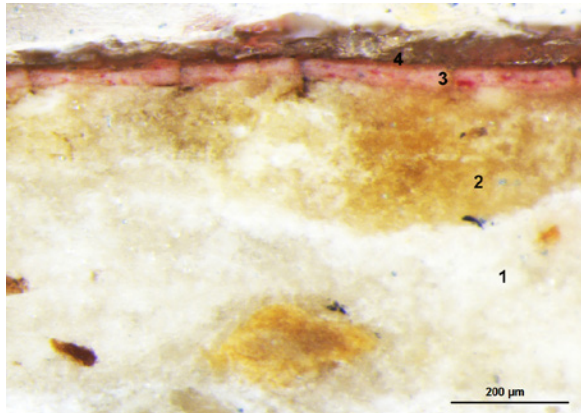


Figura 6. Microfotografía de la muestra M2_C_M, luz incidente polarizada, X63. Imagen: D. J. Yusá-Marco.

corrosión clorados, además de por una mezcla de blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) y pigmento negro carbón animal o negro marfil [C , $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$, CaCO_3]; por último el estrato pictórico más externo (4) está constituido mayoritariamente por pigmento azurita aunque también se identifican mezclas de varios componentes como blanco de plomo, pigmento tierra roja con magnetita (Fe_2O_3), pigmento negro carbón animal o negro marfil [C , $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$, CaCO_3] y yeso.

Por otra parte, la muestra (M2_C_M) presenta el estrato de preparación blanco con alguna partícula amarilla (1) y, sobre ella, otra capa ocre (2); a continuación, se observa un estrato pictórico rosáceo con partículas rojas (3); y, sobre éste, otro estrato fino rojizo (4), como se aprecia en la microfotografía de la fig. 6:

La capa de preparación (1) está formada por yeso (36.76% CaO , 57.62% SO_3) con alguna partícula accesoria de cuarzo (SiO_2). Se identifica otra capa de preparación (2) constituida por una mezcla de yeso (37.42% CaO , 56.94% SO_3) y pigmento tierra ocre con sales soluble. Seguidamente, aparece un estrato pictórico (3) formado por una mezcla de yeso (36.21% CaO , 53.72% SO_3), pigmento tierra ocre y minio (Pb_3O_4) con sales solubles. Después, se encuentra un estrato pictórico fino (4) conformado mayoritariamente por minio (Pb_3O_4) y pigmento negro carbón animal o negro marfil y partículas accesorias de pigmento tierra ocre con sales solubles.

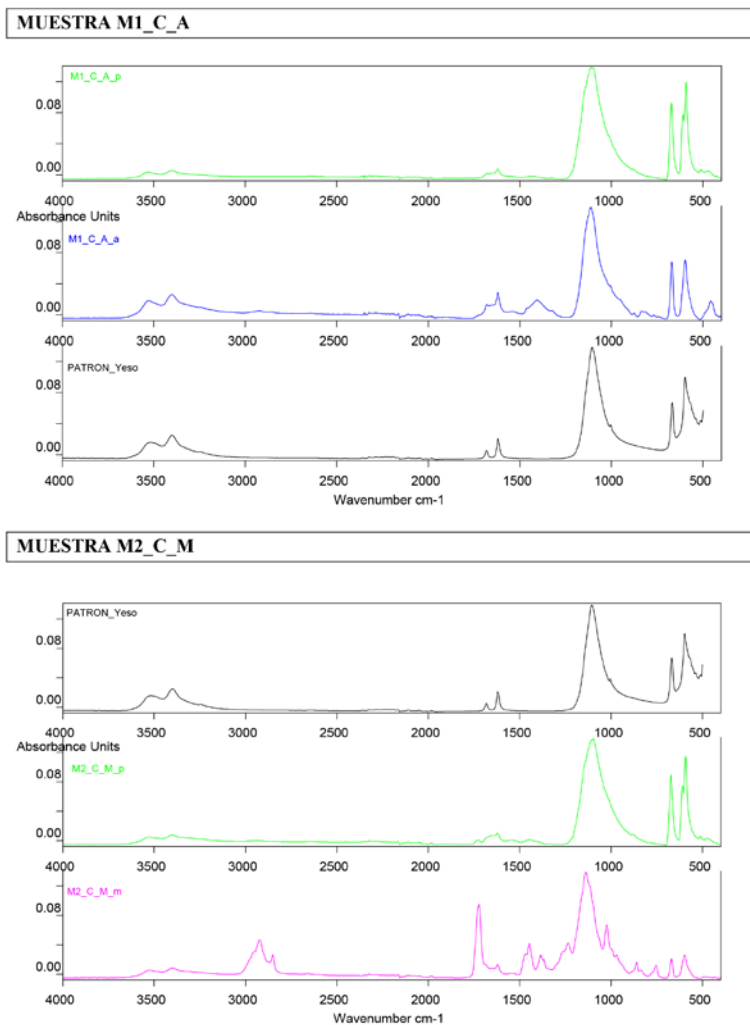


Figura 7. Resultados de los espectros IR de las muestras (M1_C_A) y (M2_C_M). Imagen: D. J. Yusá-Marco.

A través de la identificación química mediante FTIR de componentes orgánicos e inorgánicos, en ambas muestras se identifica yeso pues coinciden todas las bandas IR del patrón (Fig. 7).

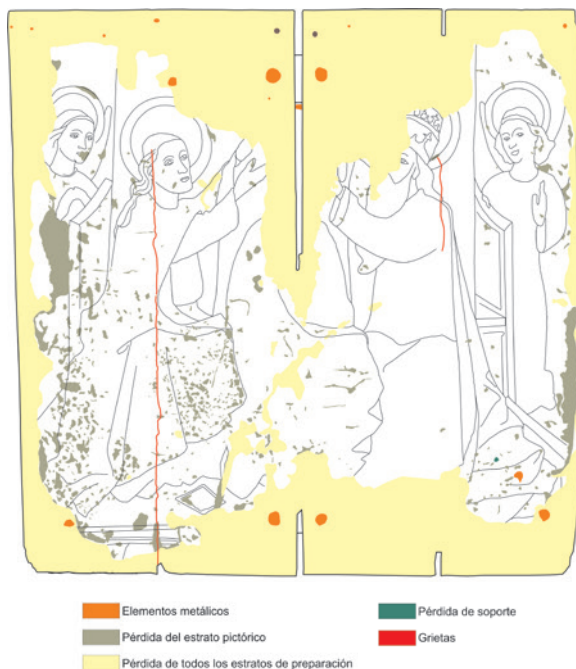


Figura 8. Diagrama de las alteraciones en la obra. Imagen: Belén Díez Atienza.

Respecto al tipo de aglutinante hay que reseñar que se han identificado bandas IR de material orgánico, correspondientes a las absorciones de la cadena hidrocarbonada (2922-2848 cm^{-1}), además de la vibración de tensión del grupo carbonilo $\text{C}=\text{O}$ proveniente del grupo funcional ácido carboxílico (1728-1725 cm^{-1}), cuyo origen puede estar en los ácidos grasos libres. También se han podido identificar las bandas IR del grupo carboxilato (COO^-) (1541-1400 cm^{-1}) que, probablemente, sean jabones metálicos de plomo. Además, se han podido observar bandas IR a 1322 o 1319 cm^{-1} correspondientes a oxalatos de calcio. La identificación de ácidos grasos libres, carboxilatos metálicos y oxalatos de calcio indican un estado avanzado de degradación del aglutinante lipídico y proteico.

De todos estos datos técnicos se pueden obtener, además, conclusiones sobre la cronología de la obra. Cabe indicar, por ejemplo, que la azurita fue empleada comúnmente como una fuente de azules en pinturas medievales, como alternativa al lapislázuli natural (Doerner, 1998: 72).

Como se ha comentado, el estado de conservación de la pieza era pésimo. Por ello se consideró oportuno detallar las alteraciones que presentaba según las diferentes partes que la conforman (Fig. 8).

El soporte lúgneo exteriorizaba degradaciones claramente visibles por el reverso debidas a causas físicas, químicas y biológicas. Sobre la gran cantidad de suciedad que tenía se acumula tanto en el anverso como en el reverso. De forma generalizada todo el soporte llevaba arena, polvo y excrementos de aves y roedores acumulados en las cavidades de los xilófagos, además de otras partículas variadas. La acción de los insectos xilófagos había alterado parte del soporte, siendo especialmente visible en los travesaños, por ser de madera más blanda. El insecto causante se ha identificado con el *anobium punctatum*, la carcoma común, por el tipo de orificios, en cuanto número, forma y tamaño. El tamaño de la perforación circular oscila entre 1-3mm. Además, existen pérdidas de soporte debido a causas antrópicas que pudieron producirse en cualquier momento de la azarosa historia de esta pieza. También se encuentran faltantes de pequeño tamaño tanto en el anverso como en el reverso coincidiendo en algunos casos por la extracción de clavos. Una de las alteraciones más notable es la separación de las tablas en la zona de la junta donde existen restos de estopa, y que afecta en mayor grado al reverso. Con todo, el soporte seguía manteniendo una integridad destacable.

En cuanto a la película pictórica del anverso de la obra, las alteraciones son numerosas. Existe un 38% de pérdida completa de los estratos pictóricos. Se localizan en todo el perímetro de la obra y de manera más pronunciada en la parte central superior e inferior afectando en alguno de los casos a partes identificativas de la obra. Esto viene ocasionado por la separación de paños, por la oxidación e hinchazón de las cabezas de los clavos e ineludiblemente, por sus ubicaciones y conservación equívoca. De manera localizada también presenta, en la parte izquierda, una grieta que coincide con las líneas de los nervios y la fibra de la tabla.

La pintura conservada presenta una superficie reticulada en la que se han creado craqueladuras generadas por el envejecimiento propio de la obra al que, en este caso, se le suma los movimientos del soporte. En algunas zonas como en el azul del manto de la virgen llegan a generarse cazoletas de separación del soporte. Es común que aparezca más en tonos oscuros ya que necesitan más *médium* para ser aglutinados. Al mismo tiempo presenta abombamientos con levantamientos, tanto de la pintura como de la preparación, que han aparecido por la existencia de tela entre la madera y la pintura. Por último, de forma generalizada, presenta suciedad ambien-



Figura 9. Estado actual de *La Coronación de la Virgen*. Imagen: Belén Díez Atienza.

tal superficial junto con un barniz alterado que provoca un oscurecimiento y distorsión completa del original.

Como se ha dicho, desde el inicio del proyecto se planteó una intervención lo más conservadora posible con tratamientos de mínima intervención y lo más respetuosos posible con el original, intentado otorgarle así una mayor estabilidad al concretar y asegurar todos los tratamientos (Fig. 9).

Para proteger su integridad en el traslado y manipulación, se precisó de una protección y consolidación de la capa pictórica. Posteriormente se procedió al tratamiento de limpieza del soporte mediante una acción mecánica. Para estabilizar y desinsectar la tabla, mediante inyección y pincelado, se ha aplicado un producto insecticida libre de resinas. Se reforzó la acción con la introducción de la pieza en un plástico herméticamente cerrado para asegurar una evaporación controlada y eficiente. Con el fin de reforzar la madera y asegurar su estabilidad, el soporte se ha consolidado, intentando devolver la madera a una dureza similar a su estado original. Se ha considerado consolidar y mantener los travesaños de refuerzo, puesto

que todavía realizan su función de manera correcta, evitando así un mayor sometimiento de stress a la pieza.

Una vez lograda la estabilización del soporte, se procedió a actuar sobre la película pictórica eliminando su protección temporal para actuar sobre la capa y tratar las alteraciones. Esto permitió consolidar y restablecer la adhesión entre el soporte, la capa de preparación y la pintura. A ser pintura al temple su espesor condicionaba su consolidación y por ello se realizó la elección de la cola de origen natural por su gran versatilidad. Además, se ayudó a la cohesión presionando de forma controlada y con aplicación de la espátula de calor. Ha sido preciso asegurarse de la correcta adhesión de todas zonas conflictivas, como los abombamientos o cazoletas más pronunciadas, con la inyección con jeringuilla del adhesivo.

Tras estabilizar la pintura, se pudo establecer el protocolo de limpieza a partir de las pruebas previas basadas en el *test de Cremonesi*. Se comenzó con una limpieza suave con métodos mecánicos en los depósitos superficiales. Se trabajó con sustancias que tienen la propiedad química de disolver la suciedad y el barniz con el que contaba. Empleado en las zonas de pintura, el tensoactivo *Twenn 20* con un Ph muy estable, mostró una efectividad correcta para la conservación que precisaba la obra. En cambio, para la superficie más sensible, como los dorados al agua, se empleó un gel de disolventes mezclado con ácido acrílico *Carbopol*. Finalmente, se consiguió una lectura de la obra homogénea y vibrante en cuanto al estado de los colores. Posteriormente se aplicó un barniz intermedio para saturar la pintura y como protección previa al estucado.

Se ha considerado oportuno en esta obra realizar un proceso de estucado centrado en las pérdidas interiores del conjunto, es decir, aquellas que tienen un tamaño medio o grande. Por la falta de documentación histórica del original se desconoce con exactitud cómo era la obra en el momento de su creación. Se pensó que un estucado parcial podía ayudar a una lectura general de la escena. Por ello se han rellenado las lagunas con estuco de cola natural y yeso al mismo nivel que el resto de la obra.

Estos espacios posteriormente se han reintegrado cromáticamente con la técnica del *tratteggio* con los colores generalizados de la obra intentando rehacer la pérdida y que este pase a un segundo plano en la vista del espectador quedando integrado con la lectura general del cuadro.

El último paso del trabajo de restauración consistió en un barnizado final de protección y de acabado estético.

3. LA EXPOSICIÓN DE LA OBRA

Una vez terminado el proceso que debía asegurar la conservación de una obra que, de otro modo, hubiera desaparecido irremediabilmente en pocos años, se valoró la idoneidad o no de su exposición dentro del Museo de Arte Sacro de Teruel, lugar en el que se encuentra depositada actualmente.

Basados en la teoría contemporánea de la restauración analizada por Salvador Muñoz Viñas, se decidió potenciar el concepto de ‘objeto de museo’ como entidad comunicativa; un rasgo también caracterizador de los llamados ‘objetos de restauración’. Apoyados en estas teorías compartidas por las nuevas corrientes museológicas, se presentará la obra por su capacidad de transmitir un conocimiento, en este caso técnico, prevaleciendo así el mensaje sobre el objeto, independientemente del estado en el que se encuentre.

[Los objetos de museo son] cosas buenas de guardar (en la práctica) y de utilizar (sobre un plan simbólico); adquieren en consecuencia una nueva significación social para quienes lo consideran así. No son los elementos de un pasado presente (aboliendo de alguna forma el tiempo), sino el soporte de un trabajo de resimbolización del pasado en el presente. Son de esta manera ante todo objetos dotados de significaciones. (Muñoz, 2003: 44).

El concepto de legibilidad siempre ha actuado con un factor clave en las directrices de una restauración, desde la *Carta del Restauro* de 1972 hasta las normas publicadas por instituciones como el Consejo Internacional de Museos (ICOM) o la Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores-Restauradores (E.C.C.O., 1993). Todos ellos propugnando la facilitación de la comprensión de un objeto dañado a través de una intervención de restauración.

Para ello, se ha tenido en cuenta su carácter fragmentado, en definitiva, que no se trata de una obra completa como la mayoría de piezas que se exhiben en un museo. Sin embargo, el hecho de decidir que no era adecuado reconstruir hipotéticamente las partes perdidas — por ser éstas de grandes dimensiones y no disponer de más datos sobre su apariencia original —, puede reforzar su valor como objeto y como fuente de información para el visitante. El uso de las nuevas tecnologías aplicadas a la museología puede reforzar, además, dicho valor.

En su estado actual, la obra permite dar a conocer los sistemas y técnicas artísticas utilizadas por los pintores góticos. En la mayoría de las

ocasiones, el espectador, al contemplar una obra de esta época, no reflexiona sobre la estructura de la misma. No entra a valorar si se trata de una única tabla o si son varias tablas menores unidas. Tampoco atiende a la existencia de sistemas de ensamblaje o travesaños ni al uso de clavos o telas encoladas. Y aunque se puedan explicar por parte de los servicios didácticos de un museo los procesos de preparación del soporte, el uso del yeso y la cola en las aplicaciones previas o el tipo de pigmentos y aglutinantes, el visitante realmente no puede verlo directamente ya que, afortunadamente, la mayoría de las obras expuestas están en buen estado y no muestran esos detalles.

La pieza que nos ocupa, sin embargo, permite hacerlo. Su estado de conservación muestra partes de madera desnuda, sin preparación, otras zonas en las que se ven los trozos de tela con fragmentos de yeso, las marcas de los clavos, las tablas parcialmente separadas... En definitiva, una secuencia perfecta para que el espectador pueda entender todos procesos técnicos pictóricos medievales. Algo similar a lo que sucedió con las pinturas *Lucanas* del Museo Arqueológico Nacional de Paestum, donde llegaron a la reconstrucción por niveles de fondos coloridos, elementos decorativos y figurativos y lograron ofrecer un visionado de conjunto de las tumbas de siglo IV a. C. (Ferrucci, 2020).

Por otra parte, entendiéndose que la visualización de la pieza desde el punto de vista estrictamente formal es poco atractiva, se ha procedido a su reconstrucción virtual. De este modo, el espectador —previa descarga de la aplicación necesaria—, podrá utilizar su dispositivo móvil y ver dicha reconstrucción sólo con desplazarlo por delante de la tabla. (Hernando, 2019: 87). Como modelo se ha utilizado la tabla que, con el mismo tema de *La Coronación de la Virgen* y atribuida al Maestro de Velilla, se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (Lacarra, 2004). (Fig. 10).

Este método de interpretación virtual tiene en cuenta el uso de colores planos y transparentes para los fondos. En el caso concreto del rostro de la Virgen se ha empleado la referencia visual a la obra citada, teniendo cuidado en no caer en falsas apariencias o interpretaciones. Además, irán acompañadas de la fuente de origen de donde se ha extraído la imagen. Esta técnica se plantea también utilizando las fuentes documentales disponibles y datos contrastados. Incluso estos sistemas digitales son susceptibles en un futuro de poder facilitar la contextualización de la obra en origen y una reconstrucción del espacio para el que fue creada.



Figura 10. Interpretación posible del original. Proceso de reconstrucción virtual. Imagen: Belén Díez Atienza.

A partir de este proceso de restauración virtual se establecen líneas de trabajo relacionadas con la restauración, pero también con la musealización y la investigación de este tipo de obras de arte que, de otro modo, suelen quedar almacenadas y apartadas de la visión habitual del espectador. Un modelo de intervención tanto más interesante cuanto puede aplicarse a una cantidad de obras de arte de esta diócesis y de otras diócesis del interior de nuestro país que, dadas las condiciones socioeconómicas actuales, se enfrentan con una gran cantidad de obras de arte que mantener y pocos recursos disponibles. Esta propuesta facilita su conservación mediante una mínima intervención, potenciando su estudio, visión y uso. Se propone así una restauración virtual con el uso de metodologías destinadas a restituir virtualmente los caracteres originales de una obra que de otro modo sería inviable (Bennardi, 2007).

Además se ha podido constatar cuáles son las técnicas de restauración virtual con las que se trabaja actualmente, comprobando que el campo donde más se emplean dichas tecnologías es la arqueología puesto que, a través de estas herramientas, se pueden conseguir reconstrucciones virtuales de elementos desaparecidos y comprender mejor cuáles eran las propiedades utilitarias de los objetos hallados.

Reconducido hacia obras pictóricas, como la que es nuestro objeto de estudio, este mundo virtual permite ofrecer varias soluciones frente a un trabajo de restauración material. Así podemos mostrar un aspecto de la obra con variadas posibilidades y con hipótesis firmes en los faltantes de color, ofreciendo en estos momentos esta resolución hipotética de la lectura de la escena que puede ser ampliada o modificada en un futuro si se obtuviera información fidedigna del original creado.

4. CONCLUSIONES

La restauración de cualquier objeto tendría que partir de sus posibilidades de utilización. Hay que tener en cuenta el significado que se quiere dar a la obra en la que se interviene. Debe realizarse un estudio exhaustivo antes de ser restaurado para establecer de la manera más correcta las intervenciones. En este caso, la propuesta de intervención quiere conseguir crear una experiencia entre el objeto y el sujeto.

Cuando los originales no existen o están perdidos parcialmente, el uso de técnicas de reconstrucción virtual apoyadas en otros referentes artísticos similares, permite, además, ayudar a respetar los diferentes planos de lectura que una obra de arte posee así como favorecer su puesta en valor. Debe quedar patente que, aunque un objeto haya perdido una parte material, no ha perdido su interés o su valor histórico, artístico o expositivo ya que, en casos como el que nos ocupa, pasa a ser un objeto de museo, más allá de su posible merma de interés como objeto religioso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMENINI, Giovanni Battista [1999], *De los verdaderos preceptos de la pintura*. Edición de Carmen Fernández. Madrid, Visor Libros. Col. Discurso Artístico, 3.
- BENNARDI, Domenico y FURFERI, Rocco, 2007, *Il restauro virtuale. Tra ideologia e metodologia*. Firenze: Edifir.

- CENNINI, Cennino, 1968, *Tratado de pintura (El libro del arte)*. Barcelona, E. Mesguer.
- DOERNER, Max, 1998, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, Reverte. 6ª ed.
- FERRUCCI, Fabiano, CIARDI, Maria Rita y AMURA, Annamaria, 2020, “Conservación y reconstrucción virtual de las pinturas Lucanas del Museo Arqueológico Nacional de Paestum (ITALIA)”, *Ge-Conservacion*, 18 (2020): 275-282.
- HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, 2019, “Nuevas tecnologías aplicadas al arte medieval.” En Carlos Foradada Baldellou y Pilar Irala-Hortal, eds., *Re_Visiones sobre arte, patrimonio y tecnología en la era digital*. Zaragoza: IACC Pablo Serrano: 87-94.
- LACARRA DUCAY, Carmen, 2004, *Pintura gótica aragonesa en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador, 2003, *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis.
- Proyecto Coremans, 2018, *Criterios de intervención en pintura de caballete*. Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Cultura y Deporte, 2018.
- VIVANCOS RAMÓN, María Victoria, 2007, *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla*. Madrid, Tecnos.
- YUSA MARCO, Dolores Julia, 2015, *Análisis químico instrumental Ultravioleta-Visible e Infrarrojo aplicado al patrimonio cultural. Enfoque práctico*. Valencia, Universitat Politècnica de València.



UN RETRATO EN DON JUAN: INDIVIDUALIZACIÓN DEL MITO Y REDENCIÓN DEL PECADO

*A Portrait in Don Juan: Individualization
of The Myth and Redemption from Sin*

Frank OTERO LUQUE
Augusta University, Georgia (EE.UU)
foteroluque@augusta.edu

Resumen

Son muchos los tipos de representación artística —teatro, música, ópera, ballet, literatura, cine, televisión, pintura, escultura, etc.— de la leyenda de Don Juan, el arquetipo universal del seductor que, mediante engaños, conquista a una mujer y, una vez que ella sucumbe a sus encantos, se jacta de su triunfo, las desprecia y reenfoca su interés en otras damas. En este trabajo, comparo a tres de los don Juanes más famosos: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina, *Don Giovanni* (1787) de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da Ponte, y *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla. La primera y la tercera son piezas teatrales, en tanto que la segunda es una ópera. El mito de Don Juan es, esencialmente, el mismo en estas tres obras, aunque varían el mensaje y la moraleja según el movimiento cultural al que pertenecen: Barroco, Ilustración y Romanticismo, respectivamente.

Palabras clave: Burlador de Sevilla, Don Giovanni, Don Juan, Tirso de Molina, Wolfgang Amadeus Mozart, Lorenzo Da Ponte, José Zorrilla, pecado, redención, sociópata.

Abstract

There are many types of artistic representations (theatre, music, opera, ballet, literature, cinema, television, painting, sculpture, etc.) of the legend of Don Juan, i.e. the universal archetype of the seducer who, through deception, conquers a

woman and, once she succumbs to his charms, he boasts of his triumph, despises her, and shifts his interest towards another lady. In this work, I compare three of the most famous versions don Juan: *The Trickster of Seville and the Stone Guest* (1630) by Tirso de Molina, *Don Giovanni* (1787) by Wolfgang Amadeus Mozart and Lorenzo Da Ponte, and *Don Juan Tenorio* (1844) by José Zorrilla. The first and third are theatrical pieces, while the second is an opera. The myth of Don Juan is essentially the same in all three, but the message and the moral vary according to the cultural movement the works belong to, namely the Baroque, the Enlightenment and the Romanticism, respectively.

Key words: *The Trickster of Seville and the Stone Guest*, Don Giovanni, Don Juan, Tirso de Molina, Wolfgang Amadeus Mozart, Lorenzo Da Ponte, José Zorrilla, sin, redemption, sociopath.

Los hombres pueden dividirse en tres clases: los que creen ser don juanes, los que creen haberlo sido y los que creen haberlo podido ser, pero no quisieron.

José Ortega y Gasset (1925)

El mito es el sueño colectivo y el sueño el mito privado.

Joseph Campbell (1988)

Las obras clásicas no pueden ser nunca reescritas, sino releídas, descubriendo el sentido del texto que el tiempo ha ido desvirtuando.

Juan Mayorga (2015)

Son muchos los tipos de representación artística — teatro, música, ópera, ballet, literatura, cine, televisión, pintura, escultura, etc. — de la leyenda de don Juan, el arquetipo universal del seductor que, mediante engaños, conquista a una mujer — usualmente virginal — y, una vez que ella sucumbe a sus encantos, él se jacta de su triunfo, la desprecia y reenfoca su interés en otra dama: «Sevilla a voces me llama/ el Burlador, y el mayor/ gusto que en mí puede haber/ es burlar a una mujer/ y dejarla sin honor» (*El burlador de Sevilla*).

Don Juan es un libertino sin escrúpulos, obsesionado en conquistar mujeres para obtener una satisfacción efímera. «El fin perseguido no es el enamoramiento, a veces ni siquiera el acceso sexual: es la deshonra, la fama de la mujer, maltrecha por un hecho público [...] Don Juan se caracteriza por no volver sobre sus conquistas. El encuentro es siempre singular, la primera vez es la última...» (Matamoro). Blas Matamoro lo llama el ‘Maquiavelo del amor’. Las víctimas de don Juan pueden ser de cualquier edad

o condición social, mas él debe arrebatárselas a un novio, a un padre, e inclusive al propio Dios, tal como ocurre en el caso de doña Inés. Para lograr su objetivo, don Juan está dispuesto a matar a quien se le interponga en su camino.

Dado que don Juan encarna el irrespeto total a las normas y a los valores convencionales de la sociedad, sin otro impedimento que la noción de su propia muerte, y ni siquiera eso, es un sociópata: *[P]or donde quiera que fui/ la razón atropellé,/ la virtud escarnecí,/ a la justicia burlé/ y a las mujeres vendí* (*Don Juan Tenorio*, Escena XII). Don Juan «[n]o seduce, sino que [se] burla [...] formula una promesa verbal (normalmente, de matrimonio) en nombre del personaje del cual se ha travestido» (Matamoros). Los sociópatas no saben o no pueden adaptarse a las normas y actúan por impulso, aunque sepan que están haciendo un mal [...] [S]us impulsos y la necesidad de satisfacer sus deseos hacen que no le importen los métodos que tenga que emplear para lograrlo» (Cabeza, 2010). El fin justifica los medios.

En este trabajo comparo a tres de los don Juanes más famosos: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina, *Don Giovanni* (1787) de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da Ponte, y *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla.¹ La primera y la tercera son piezas teatrales, en tanto que la segunda es una ópera. El mito-leyenda de don Juan es, esencialmente, el mismo en estas tres obras, aunque varían el mensaje y la moraleja según el movimiento cultural al que pertenecen: Barroco, Ilustración, o Romanticismo, respectivamente. El relato de las hazañas extraordinarias del don Juan seductor constituye una leyenda. Entretanto, el personaje de don Juan como símbolo de valores culturales profundamente enraizados —de los cuales la sociedad puede o no ser consciente— raya en el mito. El hecho de que el protagonista sea real o ficticio es irrelevante. Si bien suele

1 Tirso de Molina es el *nom de plume* del fraile Gabriel Téllez. «No recuerdo quién me indicó el pensamiento de una refundición del *Burlador de Sevilla*, ó si yo mismo [...] dí en esta idea [...]; el hecho es que, sin más datos ni más estudio que *El Burlador de Sevilla*, de aquel ingenioso fraile y su mala refundición de Solís, que era la que hasta entonces se había representado bajo el título de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* ó *El convidado de piedra*, me obligué yo a escribir en veinte días un Don Juan de mi confección. Tan ignorante como atrevido, la emprendí con aquel magnífico argumento, sin conocer *Le festin de Pierre*, de Molière, ni el precioso libreto del abate Da Ponte, ni nada, en fin, de lo que en Alemania, Francia é Italia se había escrito sobre la inmensa idea del libertinaje sacrílego, personificado en un hombre: Don Juan» (Zorrilla, “XVIII. Cuatro palabras” 163).

tildarse de don Juan al veneciano Giacomo Casanova (1725-1798), que según sus *Memorias de Casanova* [*Mémoires de Casanova*] (1822), contaba en su haber 132 conquistas amorosas, Francisco Alonso-Fernández —siguiendo a Gregorio Marañón— observa que Casanova «se gratifica con la orgía de una feliz noche, dato ausente en la conducta del Tenorio». La diferencia es palmaria: para don Juan, la mujer es una ‘mujer-objeto’ y para Casanova es una ‘mujer-hembra’ (Alonso-Fernández, 2018: 75). Los personajes principales en las obras que nos ocupan son los siguientes:

PERSONAJES PRINCIPALES		
<i>El burlador de Sevilla y convidado de piedra</i> (1630) de Tirso de Molina	<i>Don Giovanni</i> (1787) de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da Ponte	<i>Don Juan Tenorio</i> (1844) de José Zorrilla
Don Juan	Don Giovanni	Don Juan Tenorio
Doña Ana (hija del comendador de Calatrava)	Donna Ana (hija Don Pedro (Il Commendatore y prometida de Don Ottavio)	Doña Inés de Ulloa (hija del comendador y prometida de don Juan)
Don Gonzalo de Ulloa (comendador de Calatrava)	Don Pedro (Il Commendatore)	Don Gonzalo de Ulloa (comendador de Calatrava)
Marqués de la Mota (enamorado de doña Ana, amigo de don Juan)		Don Luis Mejía (rival de Don Juan) Doña Ana de Pantoja (prometida de don Luis)
Duque Octavio (enamorado de la duquesa Isabela) Duquesa Isabela (burlada)	Don Ottavio (noble, prometido de Donna Ana) Donna Elvira (burlada)	
Cantalinón (criado de don Juan)	Leporello (criado de don Giovanni)	Marcos Ciutti (criado de don Juan)
Don Diego Tenorio (padre de don Juan) Don Pedro Tenorio (tío de don Juan)		Don Diego Tenorio (padre de don Juan)
Tisbea (pescadora burlada) Arminta (plebeya burlada) Batricio (plebeyo, novio de Arminta)	Masetto (campesino) Zerlina (prometida de Masetto)	Buttarelli (dueño de la hostería) Gastón (criado de don Luis) Brígida (criada de doña Inés) Pascual (criado de los Pantoja) Lucía (criada de los Pantoja)
Rey de Nápoles Alfonso XI de España		

En lo referente al mensaje, la gran diferencia entre las referidas tres versiones de Don Juan radica en la posibilidad de redención del protagonista. En *El burlador de Sevilla* de nada le sirve a don Juan clamar: «Deja que llame [a] quien me confiese y absuelva», porque el autor no le da esa oportunidad: «No hay lugar, ya acuerdas tarde», le responde don Gonzalo de Ulloa, y el pecador cae muerto. Para Tirso de Molina, la justicia y el castigo divino son implacables ante los pecados de don Juan; esa sería la moraleja. Por otro lado, en el libreto de Da Ponte, don Giovanni se rehúsa a las exhortaciones de remordimiento por parte de don Pedro, Il Commendatore:

Il Commendatore:	El Comendador:
Pentiti, cangia vita: è l'ultimo momento!	Arrepiéntete, cambia tu vida: ¡Es el último momento!
Don Giovanni (vuol sciogliersi, ma invano):	Don Giovanni (quiere disolverse, pero no lo consigue):
No, no, ch'io non mi pento, vanne lontan da me!	No, no, no me arrepiento, ¡No te me acerques!
Il Commendatore:	El Comendador:
Pentiti, scellerato!	¡Arrepiéntete, impío!
[...]	[...]
Pentiti!	¡Arrepiéntete!
Don Giovanni:	Don Giovanni:
No!	¡No!
Il Commendatore e Leporello:	El Comendador y Leporello:
Sí!	¡Sí!
Don Giovanni:	Don Giovanni:
No!	¡No!

La reiterada negativa de don Juan al final del Acto Segundo le añade gran fuerza dramática a la obra. Imaginemos por un momento al Commendatore —interpretado por un bajo, de muy grave tesitura—, cantando tres veces consecutivas “¡Arrepiéntete!”, y a don Juan —interpretado por un barítono— respondiendo con portentosa voz: “¡No!”; luego “¡No!”; y, por último, “¡No!” En este punto «it is almost impossible not to identify with Don Giovanni and adopt him as some sort of existential rebel: a rebel whom Camus was to describe as ‘A man who says no: but whose refusal does not imply renunciation,’ and who prefers ‘the risk of death to a denial of the rights that he defends’» (TTucker23, 2009). Además del mensaje de libertad, la moraleja es que las culpas se pagan: «[e]ste es el fin de quienes hacen el mal» (*Questo è il fin di chi fa mal!*)

El cambio de final en comparación con el *Burlador de Sevilla* probablemente obedece a un espíritu subversivo. Recordemos que la ópera fue estrenada en Praga en 1787, apenas dos años antes de que estallara la Revolución Francesa, y que el ambiente de tensión entre las clases sociales había llegado prácticamente a su clímax. Bajo el disfraz de *dramma giocoso* (ópera bufa, en oposición a la seria), como calificó el propio Mozart a esta ópera, el telón se levanta con Leporello; es decir, no con el protagonista ni con un personaje que represente a la nobleza, como era lo convencional, sino con el sirviente de Don Giovanni, quien además se queja amargamente de su condición social y económica:

Notte e giorno faticar
per chi nulla sa gradir.
Piova e vento sopportar,
mangiar male e mal dormir...
Voglio far il gentiluomo,
e non voglio più servir.

Día y noche trabajando
para quien nada sabe,
Soportar lluvia y viento,
comer mal y mal dormir...
Quiero ser un caballero,
y no quiero servir más.

Sin lugar a duda, hay una intención deliberada de protesta social por parte de Da Ponte y de Mozart. No es gratuito que, hacia el final del Segundo Acto, Donna Anna, Donna Elvira, Don Giovanni, Don Ottavio y Leporello exclamen en coro: «Viva la libertà!».

En el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, el protagonista se arrepiente de sus fechorías antes de morir y, gracias a la intercesión de Doña Inés, su prometida, y a la misericordia divina, logra salvarse del infierno y va al purgatorio (Zorrilla, Parte Segunda, Acto Tercero, Escenas II y III). En otras palabras, es redimido por su contrición y por el amor de una mujer, por un ‘ángel de amor’, una imagen propia del Romanticismo:

Tarde la luz de la fe
penetra en mi corazón,
pues crímenes sin razón
a su luz tan sólo ve.
[...]

Suéltala [la mano de la esta-
tua que lo apresa], que si es
verdad
que un punto de contrición
da a un alma la salvación
de toda una eternidad,
yo, santo Dios, creo en ti;
si es mi maldad inaudita,
tú piedad es infinita...

¡Señor, ten piedad de mí!
[...] que pues me abre el pur-
gatorio
un punto de penitencia,
es el Dios de la clemencia,
el Dios de Don Juan Tenorio.

Alfred Rodríguez y Deanna Cornejo-Patterson (2008) advierten que, mientras la Primera Parte de *Don Juan Tenorio* se desarrolla en la noche de

carnaval, precediendo a la Cuaresma, la Segunda Parte transcurriría en la Noche de San Juan, «no expresamente señalada pero eminentemente deducible, de signo opuesto, lustrativo [sic] y espiritual»; es decir, en la noche que «culmina la tradicional concesión a nuestra vitalidad animal y la que [...] destaca nuestra búsqueda de purificada espiritualidad» (Rodríguez y Cornejo, 2008: 47).² Quizás por esta dicotomía tan propia de las contradicciones del ser humano, el *Don Juan* de Zorrilla ha sido el más exitoso —entiéndase taquillero— de todos los tiempos y probablemente también a su fórmula esperanzadora de redención, en línea con la función catártica del teatro clásico: «El público puede fácilmente identificar en él [don Juan], a través de la fijación carnalesca, su propia insofocable [sic] vitalidad.» (Rodríguez y Cornejo, 2008: 48).

A la vez, según James Mandrell (1991), el don Juan zorrillesco es «an attempt to return to and to rewrite the past as a mode of creating the fiction of a more positive present» (Mandrell, 1991: 40). Para José Alberich, «la popularidad del Tenorio tiene poco que ver con sus valores estrictamente literarios [...] [y su representación] puede a veces parecer un acto patriótico —o, tal vez, patriotero— porque su protagonista encarna, mucho mejor que los ‘Tenorios’ foráneos, e incluso el de Tirso, una concepción española del amor» (Alberich, 1982: 14-16). Y en opinión de Donald L. Shaw, «la significación y gran parte del éxito popular de esta obra se debe al modo con que Zorrilla reconcilia el ideal de amor romántico con los valores tradicionales en que creía y con los que alentaba su público» (Shaw, 1978: 69). Aunque inicialmente la pieza no tuvo la acogida esperada, en la actualidad tanto en España como en otros países hispanohablantes es tradicional representar *Don Juan Tenorio* —la obra teatral española de mayor resonancia mundial (Manrique Martínez, 2017: 5)— con motivo del Día de Todos los Santos y del Día de Muertos, en el mes de noviembre.³ El propio Zorrilla profetizó la permanencia y vigencia de esta pieza teatral en el tiempo: «Mi obra tiene una excelencia que la hará durar largo

2 El ambiente de carnaval —incluyendo «la anonimidad descarada del enmascaramiento y efecto perturbador del disfraz engañoso (Bakhtin, 1984: 39-41), el provocativo contexto de apuestas y juego (Bakhtin, 1984: 236-38); y el desvergonzado diabolismo que respira, de sí, el relajado ethos de la festividad — sirve para darle relieve excepcional a la vitalidad sexual del don Juan zorrillesco». (Rodríguez y Cornejo-Patterson, 2008: 48).

3 «Es sabido que el estreno del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla en el madrileño teatro de la Cruz el 28 de marzo de 1844 no fue un éxito y que tardó en convertirse en la obra de repertorio obligado para su reposición cada mes de noviembre.» (Ojeda Escudero, 2017: 12).

tiempo sobre la escena, un génio tutelar en cuyas alas se elevará sobre los demás Tenorios» (“XVIII. Cuatro palabras” 168).

En resumen, en *El burlador de Sevilla* Tirso de Molina no le concede a Don Juan la posibilidad de confesar sus pecados y, de esta manera, obtener la gracia divina. Al desoír Dios el clamor de don Juan, la moraleja es que, para ganarse la entrada al cielo, no sirve el arrepentimiento falso ni tardío. Es claro que don Juan estaba equivocado cuando creía que tenía el tiempo a su favor —creencia sintetizada en la expresión ‘tan largo me lo fiais’, una suerte de leitmotiv de la pieza teatral—, porque en la obra se comprueba que «no hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague.» Durante el barroco, en España se conjugan los valores de «amor, muerte y religión, que son el germen mismo de la historia de don Juan» (Álvarez Ramos, 2017: 365). Francisco Nieva sostiene acertadamente que «cada donjuán es hijo de su tiempo» (cit. en Alcolea, 1999: 113).

En oposición al desenlace previsto por Tirso, Da Ponte sí le ofrece a Don Giovanni la oportunidad de arrepentirse, pero éste la rehúsa y muere en su ley, prefiriendo quemarse en la llamas del infierno antes que dar su brazo a torcer. «Don Giovanni sees himself as exempt from the laws of state, society, culture and religion. In this sense he is the Enlightenment hero, an extreme example of the idea of liberty that marks the age.» (TTucker23, 2009). Finalmente, Zorrilla decide redimir a don Juan Tenorio mediante el arrepentimiento sincero y el amor de una cristiana.⁴ Se trata, pues, de la misma leyenda con fines distintos. Además de entretener, las opciones de redención que los autores les confieren a sus respectivos protagonistas —don Juan, Don Giovanni y don Juan Tenorio— tienen el propósito de moralizar de acuerdo con los preceptos religiosos de la época, elevar una protesta social e infundir nuevas y románticas esperanzas, respectivamente.

4 Zorrilla resalta el cristianismo de doña Inés, pero se avergüenza de su Don Juan: «[L]os demás Don Juanes son obras paganas; sus mujeres son hijas de Vénus y de Baco y hermanas de Príapo; mi doña Inés es la hija de Eva ántes de salir del Paraíso; las paganas van desnudas, coronadas de flores y ébrias de lujuria, y mi doña Inés, flor y emblema del amor casto, viste un hábito y lleva al pecho la cruz de una Orden de caballería. Quien no tiene carácter, quien tiene defectos enormes, quien mancha mi obra es D. Juan; quien la sostiene, quien la aquilata, la ilumina y le da relieve es doña Inés; y yo tengo orgullo en ser el creador de doña Inés y pena por no haber sabido crear á D. Juan» (XVIII. Cuatro palabras” 162).

Siguiendo a Luis Gutiérrez Villasante, Eva Álvarez Ramos distingue entre el don Juan humano —«prototipo de un comportamiento, de una actitud»— y el don Juan ‘mítico’ de la creación literaria (Álvarez, 2017: 365). Mientras que el primo es universal, el segundo es eminentemente español: «Si existe un mito por antonomasia que ha reflejado y refleja la idiosincrasia del hombre español, este es, sin duda, el de don Juan». España es «una tierra donde abren sus alas descocadas la vehemencia mística y la reclusión asceta, rebosantes ambas de una sexualidad aprisionada» y, en consecuencia, «[n]o pudo encontrar don Juan mejor campo de cultivo que el español para desarrollar y asentar las bases de este mito universal». (Álvarez, 2017: 333, 366). Por el contrario, Gregorio Marañón señala que la figura de don Juan está reñida con los valores de hogar castellano, monógamo, austero representados en los dramas de Lope de Vega y Calderón de la Barca; por lo tanto, considera que este personaje no forma parte del *Volksgeist* español (Vandebosch *et al.*, 2009: 176). La dramaturga Blanca Portillo comenta al respecto en el diario *El País*: «[N]unca he podido entender cómo un personaje así se ha convertido en un icono abanderado de la libertad y de la representación de la seducción de las mujeres, como un valor en sí mismo [...] No puede ser que Don Juan Tenorio sea todavía modelo de comportamiento en nuestro país y en el mundo entero» (García, 2015).

Cabe mencionar que, antes de tomar los hábitos en 1614, Lope de Vega —a diferencia de sus monógamos personajes— tuvo casi una docena de mujeres, entre formales y clandestinas (entre las últimas había casadas con otros hombres) y simultáneas: María de Aragón (“Marfisa”), Elena Osorio (“Dorotea”, “Filis” y “Zaida, en sus escritos), Antonia Trillo de Armenta, Isabel de Urbina, Juana de Guardo, Micaela de Luján (“Lucinda” y “Camila”), Luisa Salcedo, Marta de Nevares (“Marcia Leonarda” y “Amarilis”), etcétera. Con ellas engendró un total de quince hijos.

Asimismo, José Zorrilla habría plasmado la leyenda de don Juan en su propia vida. Cuando menos, las siguientes mujeres pasaron por su vida: su prima Gumerinda (“Gumis”), Florentina O’Reilly, Emilia Serrano (“Leila”, “Beida”; la relación empezó cuando ella tenía 14 años de edad), Juana Pacheco Martín (él de 20 y ella de 50), y Paz. Días antes de la muerte de Zorrilla, la revista *Blanco y negro* le solicitó completar un cuestionario para la sección *Declaraciones íntimas*. Estas son las respuestas del dramaturgo a las siguientes preguntas:

Revista *Blanco y negro*, «Comentarios íntimos de José Zorrilla», febrero de 1893, p. 3

Pregunta	Respuesta	Comentario
Cualidad que prefiero en la mujer	La de que no sea mía y no pueda serlo jamás	Parecido a su personaje don Juan, respeta a las mujeres mientras no sucumban a sus encantos. En <i>Don Juan Tenorio</i> , «[l]a mujer es un objeto a conquistar y ha de ofrecer reparos o resistencia» (Matamoro).
Faltas que me inspiran más indulgencia	Las que se llaman caídas en la mujer, porque cometiéndose entre dos, se las achacan a ella sola	Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) se ocupa de este mismo tema en su redondilla «Hombres necios» (circa 1680)
Lo que más detesto	Las mujeres literatas, desde Safo hasta...	Emilia Serrano se convertía en la baronesa de Wilson, y en una célebre escritora y periodista hasta...
Mis políticos favoritos	Maquiavelo y Felipe II	<p>Felipe II (1527-1598) tuvo cuatro esposas (María Manuela de Portugal, María I de Inglaterra, Isabel de Valois y Ana de Austria) y dos amantes (Isabel Osorio y Eufrasia de Guzmán).</p> <p>Nicolás Maquiavelo (), quien consideraba que «el fin justifica los medios» (<i>El Príncipe</i>), tuvo varias mujeres: Marietta Corsini, Jeanne, La Riccia y Barbera Raffacani Salutati, entre otras. Los temas centrales de sus piezas teatrales <i>Mandragola</i> y <i>Clizia</i> son el engaño, las bajas pasiones y la infidelidad.</p>
Héroes novelescos que más admiro	Gargantúa y Bertoldo	<p>En <i>Gargantúa y Pantragruel</i> (1534) de François Rabelais, el lema de la Abadía de Thelema es «Haz tu voluntad», sin que importen las normas.</p> <p>En <i>Las sutilísimas astucias de Bertoldo</i> [<i>Le sottilissime astutie di Bertoldo</i>] (1606) de Giulio Cesare Croce, cuando el rey Albiono le pregunta a Bertoldo si quiere que lo haga cortasano, este le responde: «Quien se halla en libertad no debe buscar la esclavitud» («Astucia de Bertoldo» 11). Paradójicamente, cuando el monarca le pregunta «¿Cuál es el peor defecto de un joven», la respuesta es «La desobediencia» (ibíd.). Bertoldo también se vale de mañas para hacerle cambiar al rey el buen concepto que tiene de las mujeres.</p>

Fuente: *ABC Cultural*, 22 de febrero de 2017.

Las respuestas de Zorrilla ilustran elocuentemente su manera de pensar sobre varios temas vinculados al argumento de *Don Juan Tenorio*. Con la posibilidad de redención del personaje, del destino consolador que decide conferirle, ¿estaría el dramaturgo acaso —en su condición de autor de creador de realidades paralelas—, procurándose a sí mismo una esperanza en el más allá, cual subterfugio psicológico para expiar sus propios desenfrenos pasionales? ¿Un exorcismo de sus fantasmas? ¿La reconciliación de *Don Juan* con Dios —el Padre Supremo— simbolizaría la reconciliación de Zorrilla con el suyo? «Zorrilla could not ‘kill’ *Don Juan* without committing suicide» (Pérez Firmat 1986: 40).

Dicho de manera simplificada, Freud y Lacan —combinados— postulan que el desarrollo psicosexual del sujeto, la adquisición del lenguaje y su integración a la sociedad dependen de que el niño acepte el orden simbólico paterno. El niño debe matar simbólicamente a la madre para lograr su individuación (Kristeva, 1991: 30).⁵ Sin embargo, para María Asunción Gómez «la fantasía masculina del matricidio no se materializa necesariamente en el asesinato literal de la madre, sino que se proyecta en otras mujeres y desemboca en distintos actos de violencia de género» (Gómez, 2016: 13). Asimismo, Gómez explica que «la agresividad se puede entender como una defensa masculina, a través de la inversión de la relación con la madre arcaica, todopoderosa, contra la que se lucha. Se ataca por miedo a perder la masculinidad, por temor a ‘afeminarse’ y porque pervive en la mente la fantasía de haber sido devorado por la madre, de haber perdido la integridad del ‘yo’» (Gómez, 2016: 59). Blas Matamoro se pregunta: «¿Por qué el género femenino no lo satisface [a don Juan] y necesita insistir en la escena de la deshonra?» El crítico literario argentino intenta explicarlo: «Una clave la proporciona el propio Tirso [...] al ‘tachar’ la figura de la madre». Aunque ‘la madre ausente’ es casi una constante en la literatura hispana en varias épocas, Matamoro plantea la posibilidad de que don Juan busque a su madre en las mujeres que deshonrada y halla sugestivo que el nombre de la madre de Tirso fuera precisamente Juana (Matamoro).

Sucede que a don Juan no le interesan las mujeres libres ni las prostitutas y «[l]a mujer que lo atrae es siempre la mujer de otro, ante la cual se presenta, a su vez, como un tercero, valiéndose de un disfraz» (Matamo-

5 Lacan denomina *La Ley* —*la Ley del Padre*— a las convenciones que rigen el orden social y que el niño aprehende a través de la función paterna. La función paterna es un significante que sustituye el deseo de la madre. A ese proceso, Lacan lo llama *Nombres del Padre*.

ro). En consecuencia, siguiendo la lógica de Marañón, sería dable interpretar que don Juan busca ‘poseer’ imaginaria e indirectamente a los consortes de las damas que seduce porque tendría una inclinación homosexual disfrazada. Gregorio Marañón opina que don Juan es un símbolo falso de escasa virilidad.⁶ Blas Matamoro observa, asimismo, que «[l]o constante en la vida del Tenorio no son las mujeres, sino un varón, su criado, cómplice y conciencia censora, que le reprocha su mala vida pero no puede separarse de él. De algún modo, es su pareja. Se ha atribuido a esta situación un oblicuo sesgo homosexual».⁷ Más adelante, Matamoro se pregunta: «¿Es su criado el acompañante contrafóbico masculino que acaso asiste como mirón a sus encuentros sexuales, según lo insinúa Tirso?» (Matamoro)

El legendario personaje de don Juan —conocido así y por otros nombres— ha inspirado a muchos autores en distintas épocas y en diversos países, incluyendo la tragicomedia de Molière en Francia —*Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1655) con un don Juan ateo (1665)—, a Lord Byron en Inglaterra —el poema satírico *Don Juan* (1821), cuyo protagonista no es un seductor sino un joven que es seducido con mucha facilidad—, a José de Espronceda en España —el poema narrado *El estudiante de Salamanca* (1840), en el que el personaje de don Félix de Montemar encarna al legendario mujeriego. El magnetismo de don Juan en el imaginario colectivo mundial está tan vigente hoy como lo ha sido en España desde el siglo xvii: «Don Juan me interesa, no ya como ejemplar de una variedad de la fauna amorosa [...] sino por su prestigio de mito; por haber sido manantial de tantas creaciones literarias» (Marañón, 1940). Por ejemplo, James Bond, el protagonista de la novela *Casino Royale* (1953), del escritor británico Ian Fleming, es un don Juan contemporáneo, y el término anglo *playboy*, que también se utiliza en español en calidad de préstamo lingüístico, calza perfectamente con el concepto de donjuanismo. Otro ejemplo más adecuado a nuestras folklóricas latitudes es la salsa titulada «Ese hombre», que interpreta con maestría la cantante puertorriqueña La India, y que describe de pies a cabeza al prototípico don Juan: «Como el viento impetuoso/ Pocas veces cariñoso/

6 Julio González Ruiz observa en “La prueba de los ingenios” (*Doze comedias*, 1614) de Tirso de Molina, que «la relación amorosa entre dos mujeres [Laura y Florela] a lo largo de toda la obra [...] no supone una condena de las prácticas homoeróticas, sino más bien su legitimación» (González, 2004: 153).

7 Blas Matamoro enseguida aclara: «[C]reo que los personajes de la literatura no tienen órganos sexuales ni de otro tipo. Son siempre fantasmáticos y los incorporamos los lectores y los espectadores, prestándoles la circunstancial posada de nuestros propios cuerpos».

Inseguro de sí mismo/ Insoportable como amigo/ Insufrible como amor/ Me engañaste con traición/ Tú no tienes corazón/ Sólo sabe hacer sufrir».⁸ En este sentido, Alonso-Fernández afirma que «La conducta donjuanesca no busca sexo sino el placer ocasionado por el sentimiento de autoafirmación gracias a la humillación femenina» (Alonso-Fernández, 2018: 72).

En la literatura del Perú, el personaje de José Manuel, apodado *Matalaché*, en la novela homónima de Enrique López Albújar (1928: 18), es «un garañón capaz de apechugar a todas las criadas de la ciudad en una noche»; es decir, es el perfecto don Juan afroperuano, como lo es también Octavio, el protagonista de mi cuento *Cimarrón con alas* (2008), quien «[g]racias al sentido del olfato tan fino y agudo que [lo] había caracterizado siempre [...], desde el más allá seguramente percibiría el aroma de las damas perfumadas con jabón de lavar ropa y podría señalar con un dedo a las que mantenían intacta su virginidad, las que estaban menstruando o ya no lo hacían más, y las que habían hecho el amor esa tarde antes de asistir a su velorio; pues su éxito con las mujeres —aparte de su infinita bondad y enorme carisma— radicaba en su capacidad de discernir el estado anímico y la disponibilidad de las féminas circundantes» (Otero Luque, 2008: 110).

Pero no puede existir un don Juan sin una doña Inés (sin una doña Ana, Isabela, Elvira, Tisbea, Aminta, Zerlina, etcétera). En ciertos casos, más que engañadas por don Juan, las damas se dejan engañar por él y caen rendidas a sus pies. En palabras del propio Zorrilla en sus *Recuerdos del tiempo Viejo*: «Desde que tuve la desgracia de escribir mi *Don Juan Tenorio*, y desde que hasta los Tenorios de taberna supieron de memoria y dijeron á sus queridas la carta de Don Juan á mi doña Inés, consideré completamente perdidos para mí los corazones de todas las mujeres españolas y de todas las que en las Américas que españolas fueron hablan el castellano» (Zorrilla, 1880, II: 89).

En opinión de Coral Herrera Gómez, «[e]l Don Juan que finalmente se enamora es el mito más dañino para el imaginario femenino, porque fantasea con la posibilidad de la rendición final del cazador, que se convierte en el cazador cazado. Es decir, anima a las mujeres a enamorarse de hombres inmaduros cuya posesión es difícil o imposible. Pero muchas se atreven porque constituye un desafío, y porque su objetivo es ambicioso: lograr poner a sus pies lo que ninguna otra hembra ha conseguido». Lo que sos-

8 Rocío Jurado incluyó la canción «Ese hombre» en su álbum *Señora* (1979).

tiene esta experta en Teoría de Género puede verse claramente en *Matalaché*: «La curiosidad ardía en las pupilas. Entre las mujeres, particularmente, el interés en conocer al famoso Matalaché [...] rayaba en exaltación. Las esclavas, sobre todo, [...] eran las que con más impaciencia esperaban su salida: unas para conocerle; otras para ver una vez más al hombre que las hiciera madre en breves noches de felicidad [...] Y cada una de ellas se lo decía para sí, con cierto orgullo salvaje, con un íntimo reconocimiento de hembra poseída» (López Albújar, 1928: 166).

Para Prado Campos de *El Confidencial*, don Juan «[n]o es un héroe, ni siquiera un modelo por mucho que el imaginario español lleve siglos vendiéndonoslo así [...] [Es] un monstruo y un psicópata que engaña, viola y asesina. Un machista de manual y un ser, por desgracia, plenamente actual. Y también, paradójicamente, un mito de nuestro teatro y nuestra sociedad» (Campos, 2015). En noviembre de 2014, la directora y actriz Blanca Portillo estrenó en el Teatro Calderón de Valladolid el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla con un guión adaptado por Juan Mayorga, en el que se desmitificaba la figura romántica del indolente seductor. Por ejemplo, como llama la atención que, habiendo las mujeres accedido a concederle favores sexuales a don Juan, ninguna de ellas haya quedado embarazada de él. La puesta en escena de Portillo incluye a una narradora gestante. «Don Juan es un hombre peligroso, modelo de destrucción social y afectivamente, un psicópata, maltratador, violador y asesino, [...] con una falta absoluta de empatía [...] Es alguien que se lleva por delante todo lo que se cruza en su camino, es el vivo retrato del desprecio por los demás», declara Portillo a *El País* (García, 2015). En contraste, a la pregunta si Don Giovanni es un héroe o un villano, el blogero TTcucker 23 (2009) se responde a sí mismo: «The answer has to be both, but this raises questions about the morality of the opera and what we should make of its ultimate meaning».

Me atrevería a afirmar que la universalidad y permanencia en el tiempo del mito-leyenda de don Juan se explica porque reconcilia al espectador (lector y demás receptores) con ciertas fibras íntimas de la naturaleza humana. En el fondo, muchos hombres y mujeres quisieran parecerse un poco a don Juan, en el sentido de ser pasionalmente libres y poder disfrutar la vida sin preocuparse por el futuro o por las consecuencias; la esencia misma de la noción de *Carpe Diem*. «Los hombres pueden dividirse en tres clases: los que creen ser don juanes, los que creen haberlo sido y los que creen haberlo podido ser, pero no quisieron. Estos últimos son los que tienden a atacar a don Juan y tal vez a decretar su muerte (Ortega y Gasset, 1925: 468-469).

Refiriéndose a las damas, la psicoanalista Clarissa Pinkola Estés afirma lo siguiente: «Todos sentimos el anhelo de lo salvaje. Y este anhelo tiene muy pocos antídotos culturalmente aceptados. Nos han enseñado a avergonzarnos de ese deseo. Nos hemos dejado el cabello largo y con él ocultamos nuestros sentimientos. Pero la sombra de la Mujer Salvaje acecha todavía a nuestra espalda de día y de noche. Dondequiera que estemos, la sombra que brota detrás de nosotros tiene sin duda cuatro patas» (Pinkola, 2010: Prefacio). Además, la representación artística del mito-leyenda refuerza las expectativas y condiciona el comportamiento de la sociedad y, a la vez, tanto la representación como las expectativas y el comportamiento refuerzan el mito-leyenda, produciéndose una suerte de círculo vicioso.

Independientemente de sus creencias religiosas, de su capacidad de arrepentimiento, y de la posibilidad de que les sea —o no— perdonando el pecado, me inclino a pensar que muchos individuos son polígamos potenciales. «Don Juan responde a una fantasía humana: la necesidad de amor. Más exactamente, de amor no institucionalizado, no apresado en las mallas de lo que se considera permisible [...] Mas ese amor en desafío a la ley (social o religiosa) es irrealizable. La ley o el castigo (matrimonio o muerte) atrapan finalmente a los que intentaron eximirse [...] Incapaz de asentarse en la realidad, don Juan ha de permanecer perpetuamente soñado» (Feal Deibe, 1984: 72). Los polígamos y las poliandras en potencia albergan a un don Juan latente y agazapado, que, al menor descuido, si no contaran con una sólida formación moral y ética, seguramente emergería y, en tal situación, se verían retratados en algunos aspectos del mítico seductor: «Sobreponiéndose a las más oscuras pasiones, el héroe [en este caso, el antihéroe] simboliza nuestra habilidad para controlar al animal irracional que habita en nosotros» dice el mitólogo Joseph Campbell (1988). Sin duda, al formar parte del consciente colectivo, el mito-leyenda de don Juan condiciona la autopercepción de cuán fiera e indomable es la bestia semidormida en lo más profundo de nuestra psiquis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERICH, José, 1982, “La popularidad de *Don Juan Tenorio*.” *La popularidad de «Don Juan Tenorio» y otros estudios de literatura española moderna*. San Antonio de Calonge, Gerona: Aubí, 1982: 13-24. Col. *Clásicos y Ensayos*, 23.
- ALCOLEA SERRANO, Ana Mercedes, 1999, “El Don Juan Tenorio: entre el Carnaval y la Cuaresma”, *Verba hispanica*, 8:101-114.

- ALONSO-FERNÁNDEZ, Francisco, 2018, “Marañón, como investigador del perfil de Don Juan Tenorio y como pionero de la psicohistoria.” *Anales Ranm*, 135/1: 72-76.
- ÁLVAREZ RAMOS, Eva, 2017, “Hacia una nueva (re)visión del mito de Don Juan: análisis y valoraciones”. *Gaceta cultural Ateneo de Valladolid*, 79: 8-11.
- BAKHTIN, Mikjail, 1984, *Rabelais and His World*. Traducido por Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana UP.
- BARTHES, Roland, 1999, “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- CAMPBELL, Joseph, 2016., *El poder del mito*. Emadrid, Capitán Swing. Ed. original de 1988.
- CASTRO, Américo, 1953, “El Don Juan de Tirso y el Eneas de Virgilio”. *El Nacional*, 3 de agosto de 1953. Recogido en *Semblanzas y estudios españoles*. Princeton, 1956: 397-402.
- CABEZAS LÓPEZ, Carlos. “¿Qué es un sociópata?” *Caso Abierto*, 7 de marzo de 2010.
- CAMPOS, Prado. “Un psicópata llamado don Juan Tenorio”. *El Confidencial*, 9 de enero de 2015.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, 1997, *Obras completas*. México, D.F., Porrúa.
- DA PONTE, Lorenzo. *Don Giovanni: An Opera in Two Acts*. Composed by Wolfgang Amadeus Mozart. Opera House. Libreto.
- FEAL DEIBE, Carloa, 1984, *En nombre de Don Juan: Estructura de un mito literario*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- GARCÍA GARCÍA, Rocío, 2015, “Blanca Portillo revienta el mito romántico de Don Juan” *El País*, 8 de enero de 2015.
- GÓMEZ, María Asunción, 2016, *La madre muerta: El mito matricida en la literatura y el cine españoles*. Carolina del Norte, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, 1934, “Un enigma descifrado.: el raptor de la hija de Lope de Vega”. *Boletín de la Real Academia Española* (BRAE), XXI: 357-404 y 521-562.
- GONZÁLEZ RUIZ, Julio, 2004, “Poética y monstruosidad: homoerotismo en La prueba de los ingenios, de Lope de Vega” (Doze comedias, 1614), *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29/1: 143-155.
- GUTIÉRREZ VILLASANTE, Luis, 1951, *El laberinto de don Juan y otros ensayos*. Madrid, Fénix.
- HERRERA GÓMEZ, Coral, 2010, “El mito de Don Juan”. *El rincón de Haika*, 31 de julio de 2010.
- KRISTEVA, Julia, 1991, *Sol Negro*. Madrid: Monte Ávila.

- LA INDIA (Viera Caballero, Linda) “Ese Hombre”: Canción, salsa. Compuesta por Manuel Alejandro y Ana Magdalena. Álbum *Dicen Que Soy*. Producido por Ralph Mercado y Sergio George. RMM, 1994. Disco compacto.
- MANDRELL, James, 1991, “Nostalgia and the Popularity of *Don Juan Tenorio*: Reading Zorrilla through Clarín”. *Hispanic Review*, 59/1: 37–55.
- MANRIQUE MARTÍNEZ, Jorge, 2017, “Zorrilla y la política cultural”. *Gaceta cultural Ateneo de Valladolid*, 79: 3-10.
- MARAÑÓN, Gregorio, 1940, *Don Juan: Ensayos sobre el origen de su leyenda*. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, 1996, *Orígenes y elaboración de “El burlador de Sevilla”*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MATAMORO, Blas, s.a., “El mito de Don Juan Tenorio.” *Cualia.es*: cualia.es/el-mito-de-don-juan-tenorio/
- MAYORGA, Juan, s.a. *Don Juan Tenorio, de José Zorrilla*. Guión versionado.
- MOLINA, Tirso de, 1968 *El burlador de Sevilla*. Comp. José Martel y Hymen Alpern. Revisado por Leonard Mades. *Diez comedias del Siglo de Oro*. Nueva York: Harper & Row.
- MÚJICA, Bárbara, 2014, *A new anthology of early modern Spanish theater*. New Haven, Conn.; London, Yale UP.
- OJEDA ESCUDERO, Pedro, 2017, “La insolente fortuna de mi sevillano baladrón”. *Gaceta cultural Ateneo de Valladolid*, 79: 12-13.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1925, “Para una psicología del hombre interesante”. En *Über die Liebe: Meditationen*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.
- OTERO LUQUE, Frank, 2008, *Cimarrón con alas*. Miami, Instituto de Cultura Peruana.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo, 1986, *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*. Durham: Duke University Press.
- PINKOLA ESTÉS, Clarissa, 2010, *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Zeta Bolsillo.
- RODRÍGUEZ, Alfred y Deanna CORNEJO-PATTERSON, 1988, “La estructura mítico-tradicional del ‘Don Juan Tenorio’ de Zorrilla”, *RILCE. Revista de filología hispánica*, 4/2: 47-54.
- SHAW, Donald, 1978, *Historia de literatura española 5. El siglo XIX*. Barcelona: Ariel.
- TTUCKER²³, 2009, “Don Giovanni: Rebel Hero or Threat to Society.” *The Culture Club*, 25 Abr. 2009.
- VANDEBOSCH, Dagmar, 2009, “¿Cerrar o no cerrar? Tensión entre clausura narrativa y sugestión ensayística en Don Juan de Gregorio Marañón”. En Eugenia Houvenaghel, Ilse Logie y María Eugenia Ocampo y Vilas, eds., *Alianzas entre historia y ficción: Homenaje a Patrick Collard*. Ginebra: Librairie Droz: 175-186.

ZORRILLA, José, 2017, “Declaraciones íntimas”. *ABC Cultural*, 22 de febrero de 2017.

ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*. Madrid, Siglo XXI, Rincón Castellano, 21 de marzo de 2011.

ZORRILLA, José, 1880, “XVIII. Cuatro palabras sobre mi *Don Juan Tenorio*”. *Recuerdos del tiempo viejo, Tomo I*. Barcelona: Imprenta de los sucesores de Ramírez y C^a.