

## EL NOMADISMO DE DON JUAN: TRANSVERSALIDAD DE UN MITO<sup>1</sup>

### DON JUAN'S NOMADISM: TRANSVERSALITY OF A MYTH

Carmen BECERRA SUÁREZ

Universidad de Vigo  
cbecerra@uvigo.es

**Resumen:** El factor que orienta este artículo es la versatilidad del mito de don Juan, su facilidad para adaptarse a nuevos tiempos, ideologías, soportes y estéticas, porque en esa característica reside su propiedad más evidente: el nomadismo artístico. Partiendo de la relación entre la literatura y las demás artes, en estas páginas se examina el fecundo diálogo de este mito literario con las artes plásticas y, en particular, con la pintura.

**Palabras clave:** mito, don Juan, literatura, pintura.

**Abstract:** The guiding factor of this work is the versatility of the myth of don Juan, his facility for adapting to new times, ideologies, formats and aesthetics, because in that characteristic lies his most clear property: artistic nomadism. Starting from the dialogue between literature and the other arts, these pages examine the fertile dialogue of this literary myth with the plastic arts and, in particular, with painting.

**Key Words:** myth, don Juan, literature, painting.

---

<sup>1</sup> Estas páginas están dedicadas a Túa Blesa, un maestro, un referente y, siempre, un amigo.

A comienzos del año 2017, el poeta, traductor y ensayista Edgardo Dobry publica un ensayo titulado *Historia universal de Don Juan. Creación y vigencia de un mito moderno* en el que se plantea varias preguntas:

¿Cómo puede un mito nacido en lo más severo de la era tridentina española, cuando el honor lo era todo para el hombre y la castidad para la mujer [...], seguir vigente en una cultura donde casi nada de eso sobrevive?», «¿por qué poetas tan diversos [...] y estudiosos de escuelas se dejaron seducir por él?», [...] «¿qué dice don Juan acerca de nosotros [...] en un tiempo tan distinto, incluso opuesto, del que vio nacer su figura?», «¿por qué de los denominados “mitos de la modernidad”<sup>2</sup> es el más versátil, el mejor dispuesto a la apropiación de las tradiciones, formatos, lenguajes y ropajes más diversos?

Las respuestas a tales interrogantes, que se despliegan a lo largo de las páginas de su libro, podrían resolver, o no, el porqué y el cómo de la vigencia durante siglos del mito donjuanesco, pero probablemente servirían también para explicar las causas de su eclipse, las razones que justifican su actual debilidad, su presente de discreto silencio.

Si, como afirma Lyotard<sup>3</sup>, la posmodernidad se caracteriza por el fin de los grandes relatos, por qué no pensar que en ellos están incluidos los mitos. Por tanto, dilucidar si Don Juan representa hoy el mito del individuo contemporáneo en Occidente, como defiende Dobry, o si presagiaba su futuro Baudelaire cuando mostraba en uno de sus poemas, el titulado “Don Juan en los infiernos”<sup>4</sup>, la muerte de don Juan requiere una larga y matizada argumentación que reservamos para ocasión más adecuada.

Por el momento, esta controversia —don Juan está vigente o don Juan ha muerto— permite proclamar su extraordinaria versatilidad, característica que, a mi juicio, le distingue y lo singulariza respecto de otros mitos de creación moderna. Esa versatilidad, su facilidad para adaptarse a nuevos tiempos, ideologías, soportes y estéticas, es el factor en el que quiero centrarme aquí, porque es ella y no otra la que subyace en la propiedad más evidente de don Juan: su nomadismo artístico.

No creo necesario decir que don Juan nace en el siglo XVII español como personaje protagonista de una obra de teatro atribuida a Tirso de Molina (*El Burlador de Sevilla*, 1630?), pero que muy pronto abandonó su tierra y a su autor para renacer una y otra vez de la mano y el ingenio de otros creadores. Durante más de un siglo don Juan no abandonó el teatro, si bien hubo de acomodarse a diferentes géneros: la comedia, las representaciones cómico-burlescas de los comediantes del arte italianos o la ópera. En cada uno de ellos adquiere otros matices y nuevos significados, aunque, eso sí, su escenario

<sup>2</sup> Según Ian Watt, cuatro son los principales mitos de la modernidad que encarnan la cultura occidental desde el Renacimiento: Fausto, don Quijote, don Juan y Robinson Crusoe.

<sup>3</sup> Véase, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, 1979.

<sup>4</sup> Incluido en *Las flores del mal*, colección de poemas considerada como la obra cumbre de su autor que recoge casi toda su producción desde 1840 hasta 1857, fecha de su primera publicación. En 1861 aparece la segunda edición de la que se eliminan algunos poemas censurados y se añaden 30 nuevos, entre ellos se encuentra el que citamos aquí. Un año después de la muerte del poeta, en 1868, sale a la luz la edición definitiva en la que se incluyen algunos poemas más. En “Don Juan en los infiernos”, Baudelaire retrata a un personaje arrogante, indiferente, “inclinado sobre su espada”, a bordo de la barca de Caronte guiada por el Comendador; y acompañado de su criado, don Luis, Elvira y sus víctimas femeninas, camino del país de los muertos (1840).

mantiene siempre los viejos ropajes que le acompañan en cada reescritura: un héroe, un grupo de mujeres seducidas o burladas y la muerte. Pero el teatro no logra retenerlo y ya desde el siglo XIX lo encontramos en la narrativa, la poesía, el ensayo, la música, etc.

Este personaje polisémico, cuya construcción gravita fundamentalmente sobre dos ejes, el enfrentamiento con el más allá y una voraz avidez de seducción<sup>5</sup>, se convierte muy pronto en un modelo que remite a obras literarias concretas, y en el que los artistas encuentran su fuente de inspiración; por ello, como afirman los estudiosos del tema, su presencia será siempre desigual y discontinua, y podemos rastrearla desde finales del siglo XVII, cuando el tema donjuanesco ya se ha consolidado.

Como es sabido, las relaciones entre la literatura y las demás artes pueden ser analizadas desde un enfoque comparatista, en el interior de un sistema estético amplio que atiende a la utilización de las mismas formas de expresión, si bien adaptadas a las peculiaridades de cada manifestación artística particular y a los medios empleados. Esta es la razón por la que podemos hablar, por ejemplo, de literatura barroca o de música o pintura barroca. Ya Dámaso Alonso, en una compilación de ensayos titulada *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (1950), estudiaba cómo la intuición estética adquiere expresiones semejantes en artes distintas, y en su artículo “El Polifemo, poema barroco” publicado en 1961, decía respecto a los perfiles diferenciadores de la estética barroca:

Este acezante impulso, este empujón como de fuerzas telúricas, prurito expresivo de lo fuerte, lo abundante, lo lóbrego, lo deforme, es la nueva aportación del siglo de Góngora: algo semejante bulle por entonces en artes plásticas, en filosofía, en ciencia. Esto que fermenta es el nuevo espíritu (2009:246).<sup>6</sup>

Ese impulso del que habla Dámaso, esa manifestación estética común que subyace a un discurso artístico plasmado en varios soportes se evidencia también en el tratamiento de los mitos, poniendo de relieve su mutabilidad y dinamismo. Al respecto, Losada Goya insiste en la permanencia de las propiedades distintivas de los mitos a pesar del continuo nomadismo:

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

En otro lugar he estudiado el proceso de transmisión y evolución del mito en la literatura, desde su nacimiento hasta poco más allá de la segunda mitad del siglo XX<sup>7</sup>, me propongo aquí prestar atención a las relaciones que entabla el mito de don Juan con las artes plásticas, en particular con la pintura, relaciones que, por un lado prueban la popularidad del mito y su capacidad para perdurar en el tiempo, de acomodarse a nuevos soportes, enfoques y estéticas, y por otro han contribuido a su

<sup>5</sup> Los dos *leitmotif* de la obra: “Esta noche he de gozalla” y “Cuan largo me lo fiais”, de la obra fundacional.

<sup>6</sup> Originalmente publicado en la revista chilena *Atenea* (año XXXVIII, tomo CXLII, N° 393) julio/septiembre de 1961. Reeditado en la misma revista con motivo de la publicación del número 500, en el segundo semestre de 2009, pp. 231-249.

<sup>7</sup> *Mito y Literatura (Estudio comparado de Don Juan)*, Vigo: Universidad de Vigo, 1997.

divulgación y servido al enriquecimiento de su significado. Como señala Rachel Schmidt, “estas figuras se han hecho múltiples y maleables a la vez que los receptores se convertían en intérpretes activos” (2016: 87)<sup>8</sup>.

La interlocución entre literatura y pintura viene de muy lejos; no es preciso recurrir a la retórica y hablar de la écfrasis, ni citar la *Poética* de Aristóteles o la *Epístola a los Pisonos* de Horacio (“ut pictura poesis”) para probarlo. El diálogo entre estas dos artes goza de una larga tradición crítica. Me basta con recordar aquí el abundante número de textos que han inspirado obras pictóricas<sup>9</sup>, pero también, y a la inversa, los cuadros que han servido de punto de partida para la realización de obras literarias<sup>10</sup>.



*Don Juan y el Comendador* (1798), Goya

En el arte pictórico, las piezas donjuanescas que más repercusión alcanzan son, sin duda, la versión dramática de Molière (1665), la ópera de Mozart/Da Ponte (1778) y el poema inacabado de Lord Byron (1821). Por lo que respecta a España, aunque dos son las obras más conocidas por lectores y público, *El Burlador*, de Tirso y el *Tenorio* de Zorrilla, la primera creación de un gran artista no se relaciona con ninguna de ellas sino con la versión de Antonio de Zamora, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* y *Convidado de Piedra*. Estoy aludiendo a los seis cuadros que pinta Francisco de Goya, en 1798, entre los que se encuentra el titulado *Don Juan y el Comendador*<sup>11</sup>, hoy en paradero desconocido (al igual que el titulado *La cocina de las brujas*), destinados a decorar la casa de campo de los Duques de Osuna. La temática moral elegida por el pintor para este cuadro (consecuencias del pecado) se aleja del resto de las obras que componen esta serie (crítica de la superstición).

Otra muestra del diálogo entre las artes plásticas y la literatura la encontramos en las ediciones de la versión escrita por Molière en 1665, *Dom Juan ou le festín de Pierre*. Esta tragicomedia,

<sup>8</sup> A juicio de esta investigadora, “La transformación visual en “mito” o “tipo nacional” antecede históricamente al uso ideológico y económico de las figuras de Celestina, Don Quijote y Don Juan” (2016: 86).

<sup>9</sup> Pienso, por ejemplo en la “Historia de Nastagio degli Onesto” (1483), de Sandro Botticelli. Se trata de un conjunto de cuatro tablas en las que se representa la historia de este joven noble, contada en la Novela octava de la Quinta jornada del *Decamerón* de Boccaccio (1348-1353). Esta obra desde 1941 puede contemplarse en el Museo Nacional del Prado. Un segundo ejemplo, menos alejado de nuestro tiempo, es la pintura de John Everett Millais, “La muerte de Ofelia” (1851/2), que ilustra la muerte de este personaje femenino de la tragedia de Shakespeare, *Hamlet* (1599? /1601?).

<sup>10</sup> Citaré, entre otros, *Un novelista en el Museo del Prado* (1984), de Manuel Mujica Láinez; *El código Da Vinci* (2003), novela de Dan Brown que relata una intriga desarrollada en el Museo del Louvre, lugar en el que se expone la “Mona Lisa” (Leonardo da Vinci, 1503), cuadro que contiene el código buscado por el protagonista de la novela; *La joven de la perla* (1999), novela histórica de la estadounidense Tracy Chevalier inspirada en el cuadro “La joven de la Perla” (1665-1667), de Johannes Vermeer.

<sup>11</sup> El cuadro reproduce una escena del Acto III de la obra de Antonio de Zamora, obra que una vez al año, y siempre el día de difuntos, era representada en Madrid, entre 1784 y 1804. Véase, Catálogo online de la Fundación Goya en Aragón. <http://www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/obra/catalogo/?ficha=530> (Consulta 2-12-2019)

prohibida después de tan solo quince representaciones y luego censurada<sup>12</sup>, tuvo sucesivas ediciones que aparecen ilustradas con magníficos grabados cuya temática gira, casi siempre, en torno al enfrentamiento del héroe con la Estatua de Piedra. Así, la edición *Obras de Molière*, de 1739 que selecciona algunas de las más importantes piezas del dramaturgo francés, entre las que se encuentra su *Dom Juan*, contiene una muestra perfecta de los grabados a los que venimos refiriéndonos. Estos grabados, sostiene Salvador Haro,

[...] crearon además una serie de estereotipos que luego se fueron repitiendo y que marcaron la imagen que de estos personajes se tenía. Por ejemplo, consolidaron la visión de un poderoso Comendador que estaba vestido no a la usanza del siglo XIV o XVII, según las versiones, sino al modo renacentista, con una armadura [...], que veremos en muchas representaciones posteriores<sup>13</sup>.



Pero si Molière (1665) había transformado al audaz e intrépido, pero creyente, burlador tirsiano, en un joven inteligente libertino y ateo, Mozart, en su *Il disoluto punito ossia il Don Giovanni* (1787), le proporciona la grandeza del héroe que acepta desafiante la derrota, en este caso, la muerte, con la cabeza alta sin doblegarse ante las normas sociales y religiosas y manteniendo su posición hasta el final. Los tres negativas de Don Giovanni a otras tantas peticiones de arrepentimiento de la Estatua de Piedra (“–Pentiti. –No. –Pentiti. –No. –Pentiti –No”), le hunden en los infiernos al mismo tiempo que, paradójicamente, le abren las puertas de un futuro glorioso, donde le encontraremos transformado en un modelo para los rebeldes románticos.

*Don Giovanni* genera un buen número de obras artísticas, y no me refiero sólo a los grabados que ilustran la representación en su estreno en Praga, a los carteles anunciadores o a los diseños de

<sup>12</sup> La obra original de Molière, sin ningún tipo de censura, no vuelve a editarse hasta 1814. En lo que a su representación se refiere, recordemos que tras su estreno, en 1665, solo a mediados del siglo XIX vuelve a subir a escena.

<sup>13</sup> La cita corresponde al minuto 15:48 de la conferencia titulada “El arte y Don Juan” impartida por Salvador Haro González, en la sede del Instituto Cervantes de Alcalá de Henares, dentro del ciclo “En busca de Don Juan. Modernidad y controversia de un mito” (2017) (Consulta: 19-09-2019) <https://www.youtube.com/watch?v=6tmJeHuuNU0..>

vestuario o de la escenografía utilizada, sino a las pinturas que van surgiendo posteriormente, ya en los primeros años del siglo XIX. Estoy aludiendo, por ejemplo, a las obras de Alexandre Évariste Fragonard<sup>14</sup>, más concretamente, a la titulada “*Don Juan, Zerlina y Doña Elvira*” (fecha alrededor de 1830), una acuarela que dibuja la escena X del Acto Primero del libreto de Da Ponte. Es esta la primera pintura en la que no se recoge el tema del Comendador, sino que, centrándose en las mujeres, registra el motivo de la seducción alejándose así de lo que era tradicional. En esta pintura, Fragonard reproduce con sus pinceles el momento en que Donna Elvira interrumpe y frustra la seducción de la campesina, Zerlina. Veamos en el libreto de Da Ponte el momento que esta acuarela ilustra:

**DOÑA ELVIRA**

¡Detén-te, miserable!  
El cielo me hizo  
oír tus perfidias.  
Estoy aún a tiempo de salvar  
a esta pobre inocente  
de tus bárbaras garras.

**ZERLINA**

¡Mezquino! ¿Qué es lo que oigo?

**DON JUAN**

(para sí)  
¡Amor, aconsejame!  
(En voz baja a Doña Elvira)  
Ídolo mío.  
¿No veis que quiero divertirme?

**DOÑA ELVIRA**

¿Divertirte? ¡Es verdad!  
¡Divertirte!  
¡Bien sé, cruel,  
como tú te diviertes!

**ZERLINA**

Pero, señor caballero,  
¿es cierto lo que ella dice?

**DON JUAN**

(en voz baja a Zerlina)  
La pobre infeliz  
está de mí enamorada,  
y por piedad debo fingir amor;  
pues soy, para mi desgracia,  
hombre de buen corazón.



*Don Juan, Zerlina y Doña Elvira* (1830), Fragonard

<sup>14</sup> En sus versiones del encuentro de Don Juan con la estatua del Comendador, la figura del Comendador, por su atuendo, parece remitir al modelo generado en los grabados de las ediciones de Molière, al que Salvador Haro se refería líneas atrás. Por otra parte, en cada una de ellas el personaje adquiere un aspecto distinto y aparecen otros y nuevos elementos, hecho que puede obedecer a que el artista trasladaba a sus cuadros diferentes versiones de la historia o bien diversas producciones teatrales que le sirvieron de inspiración. Así, por ejemplo, en una de ellas, la antorcha que lleva en su mano izquierda don Juan ilumina la imponente estatua animada del Comendador y, arriba al fondo, dos figuras espectrales. Si recordamos que en la versión de Mozart/Da Ponte ningún espectro comparece, podríamos deducir que es la versión de Molière es el referente de Fragonard en este óleo.

**DOÑA ELVIRA**

(a Zerlina)

¡Ah, huye del traidor!

No le dejes hablar más;

sus labios mienten,

¡y falaz es su mirada!

Aprende de mis tormentos,

a no creer en ese corazón;

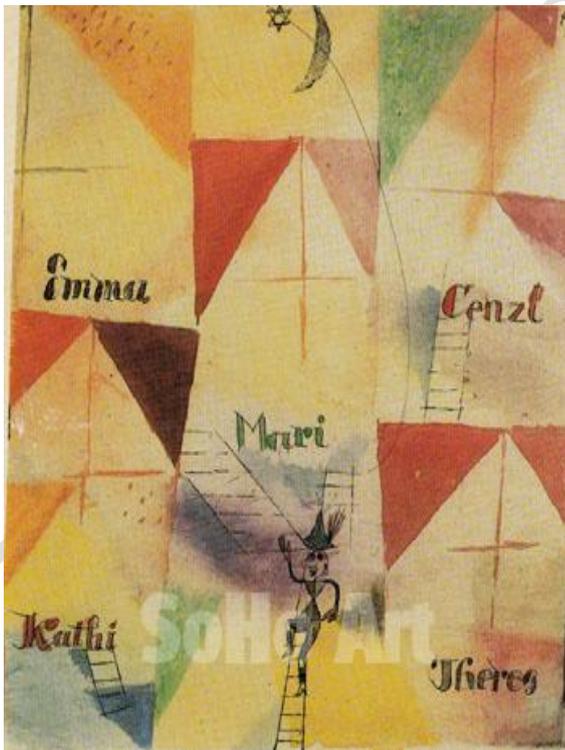
y ¡nazca tu temor

de mi desgracia!

(Se marcha llevándose a Zerlina).

Las ropas de una y otra mujer reflejan su pertenencia a clases sociales distintas (la dama y la campesina), pero además la dispar posición de donna Anna (de frente) y de don Juan (de espaldas) indican propósitos opuestos sobre la joven, Zerlina, por la que disputan.

De la misma época, podríamos citar también las obras de Giuseppe Bernardino Bisson a quien debemos varias pinturas sobre diferentes escenas de *Don Giovanni* que siguen la línea tradicional en lo que se refiere a la elección de motivos: cena con el comendador, enfrentamiento y muerte. Pero, para no caer en el error de plantear una especie de (siempre parcial) inventario, me limitaré a señalar que, examinado el número de obras producidas en esta época, se puede constatar que es en el siglo XIX cuando la ópera mozartiana alcanza mayor repercusión en el mundo de las artes plásticas, donde también encontramos muestras en el siglo XX.



*El Don Giovanni bávaro*, (1919), Klee

Este es el caso, entre otros, del cuadro de Paul Klee que lleva por título *Der Bayerische don Giovanni* (*El don Giovanni bávaro*), una acuarela pintada en 1919. En esa pintura el artista, que evidencia su amor por la ópera y en particular por la música de Mozart, representa la célebre aria conocida como del catálogo (*Madamina, il catalogo è questo*. Acto 1º, escena 5) en la que el criado, Leporello, relata ante donna Elvira, esposa de don Giovanni, el número y calidad de las conquistas de su amo. Los expertos en la obra de este singular pintor afirman que los nombres que figuran en el cuadro son, probablemente, los de distintas sopranos a las que Klee admiraba; además, la figura masculina que aparece sonriendo pícaramente en la escalera es un autorretrato

Sabemos que en el siglo XIX, don Juan inaugura nuevos géneros y expresiones artísticas: la narrativa, la poesía y la música sin apoyo vocal le acogen y le dan forma. El breve ensayo de E.T.A. Hoffmann sobre el *Don Giovanni*, “Don Juan, eine fabelhafte Begebenheit”, que luego incorporó a sus *Cuentos fantásticos* (1813) señala el punto de partida para la

inserción del mito en el seno romántico. Este cuento del polifacético autor alemán, traducido a nuestra lengua como, *Aventura fabulosa ocurrida a un viajero entusiasta*, supone la primera obra narrativa de la leyenda donjuanesca, así como la primera versión romántica de don Juan.

La interpretación hoffmanniana de la ópera de Mozart (ha de recordarse que Hoffmann era también músico) es absolutamente singular y subjetiva pues poco tiene que ver con el texto de Da Ponte<sup>15</sup>. Sin embargo sus contemporáneos, músicos y poetas que leyeron el cuento, y que conocían bien la ópera, la aceptaron unánimemente, tal es el caso de Weber y de Beethoven (Massin 1979: 84). La concepción de Hoffmann no implica necesariamente la supresión de los elementos tradicionales de la trama donjuanesca, o incluso la modificación del carácter del protagonista: sigue siendo un hombre que va de mujer en mujer, que encuentra y mata al Comendador como hicieron sus predecesores. Lo que ha cambiado es su actitud, su visión del mundo. Por otra parte, la introducción masiva de lo sagrado, lugares fúnebres y elementos sobrenaturales, todo ello muy típico del romanticismo, y la existencia de una dimensión religiosa que se había debilitado desde Tirso, supone una vuelta a la fuente, una recuperación de la tradición española, rasgo común a las versiones románticas. No obstante, estamos de acuerdo con Jean Rousset cuando afirma que existe un segundo rasgo común que lo aleja de la primitiva fuente: la feminización de un mito que en su origen había reducido a la mujer a un objeto funcional:

Avec Anna promue au rôle d'héroïne principale et bientôt exclusive, la femme passe au centre du scénario; elle devient la reine de la distribution et finit par se subordonner toutes les puissances masculines, le père aussi bien que l'amant, Don Juan aussi bien qu'Ottavio (1978: 65).

Esta revolucionaria concepción abrió muchos y nuevos caminos a la significación del mito: el sueño de infinito de don Juan, obtiene su más honda significación en la búsqueda incansable de la mujer ideal; por ello va de mujer en mujer sin detenerse en ninguna y saltando cualquier obstáculo, y por ello también, al no hallarla nunca se convierte en un ser insatisfecho y triste; víctima de un mundo que no sacia sus anhelos se rebela contra el orden social y divino. La lectura de Hofmann dará lugar a las diversas facetas del don Juan romántico: el rebelde, el buscador del ideal, el amante irresistible, y doña Ana, la heroína romántica<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> El sentido que da Hoffmann a la ópera de Mozart podría apoyarse (dejando a un lado su espíritu romántico, aunque éste pueda, sin duda, inspirar tal interpretación) en la sutil utilización de determinados aspectos del drama que permanecían en la sombra, como elementos secundarios, a los que este músico y poeta proporciona un nuevo desarrollo; por ejemplo, la elección de Ana, frente a Elvira. Hoffmann elige a Ana porque en contraste con la trágica y concreta Elvira posee un carácter profundo y misterioso. Su acción en el drama se limita a pedir, de forma obsesiva (cada vez que aparece en escena), la venganza y el castigo para el seductor. La figura enigmática de este personaje está siempre anunciada y potenciada por la música de Mozart que, por medio de la utilización de motivos musicales similares en las diversas intervenciones de doña Ana, nos muestra la hondura de su dolor (Reverter, 1987: 68). Ana se vuelve tan significativa porque en ningún momento es tratada como figura abstracta simbolizando una u otra cosa, sino que está considerada como una mujer de carne y hueso que se debate entre el deber y el deseo, valores irreconciliables. Esa persistencia obsesiva en su petición que se convierte en el único móvil de sus actos, ese odio atroz hacia un hombre que durante unos instantes tomó por su amado, es, para Hoffmann, una señal de amor.

<sup>16</sup> La elevación de Ana al papel de heroína, de pareja de don Juan, además de provocar un desequilibrio en la estructura mítica del tema, anuncia la posibilidad de la redención del héroe por medio del amor, esto es, desencadenará la salvación de don Juan.

Las versiones románticas producirán también frutos en la pintura. La obra literaria que ha dado lugar a las más importantes representaciones pictóricas es la titulada *Don Juan*, de Byron. Se trata de un largo poema satírico inacabado<sup>17</sup>, escrito entre 1919 y 1924, en el que el poeta inglés nos sitúa ante un hombre irresistible con cuya visión las mujeres quedan fascinadas; aunque, examinado en profundidad, este don Juan es en realidad un seductor pasivo, y aún más, es un seducido, una víctima de la mujer, nunca un seductor porque en ningún momento lleva la iniciativa, no se le da tiempo para el despliegue de sus dotes. Esta es la causa por la cual, en las obras artísticas inspiradas en el poema byroniano, la mujer tiene una presencia fundamental.



*Don Juan con Haidée* (1831), Alexandre-Marie Colin

Entre otros, ilustra esta tendencia la obra del francés Alexandre-Marie Colin<sup>18</sup>. El lienzo representa uno de los episodios del Canto III del poema, además de mostrar el gusto por lo exótico y lo pintoresco de la pintura romántica.

Otra de las escenas del poema de Byron trasladada al lienzo es aquella que describe el naufragio del barco en el que don Juan había partido de España con destino al puerto de Livorno, en la Toscana;



*El Naufragio de Don Juan* (1840), Eugène Delacroix

en ella se inspiraron diferentes artistas, pero no cabe duda de que el más citado, conocido y destacado es Eugène Delacroix, considerado por un numeroso sector de la crítica como el prototipo del pintor romántico. Esta pintura al óleo titulada *El naufragio de Don Juan* (1840)<sup>19</sup> que reproducimos aquí, una de las dos versiones<sup>20</sup> realizadas por Dela-

<sup>17</sup> Compuesto por 17 cantos. Byron solo completó 16 antes de su muerte en 1824.

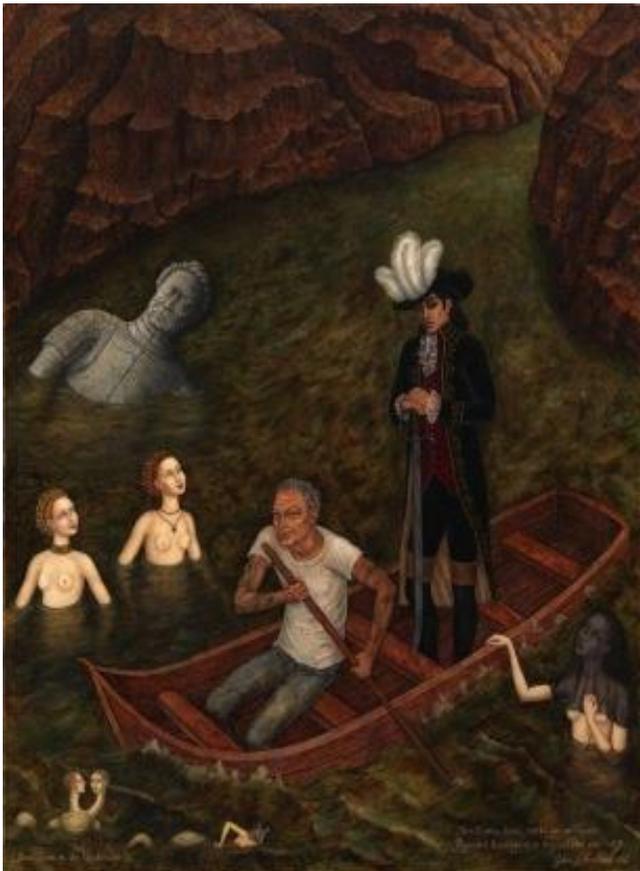
<sup>18</sup> Esta misma escena es pintada también por Marcel Saunier, en 1839, pintura al óleo que puede contemplarse en el Musée de la Vie Romantique, de París.

<sup>19</sup> Escena descrita en el Canto II en la que los naufragos, entre los que se encuentran don Juan y Pedrillo, su mentor, echan a suertes quién de ellos será el sacrificado, el que sirva de alimento a los demás para poder subsistir.

<sup>20</sup> Alrededor de 1820, Delacroix traslada al lienzo un primer boceto de esta escena en el que el número de naufragos es mucho mayor, la composición es distinta y los colores menos oscuros. Esta obra puede ser contemplada en el Museo Victoria & Albert de Londres. A juicio de los expertos, ambas pinturas de Delacroix están inspiradas en la obra de Théodore Géricault *La balsa de la Medusa* (1819), que ilustra lo sucedido tras el naufragio de la fragata de la marina francesa *Méduse*, en 1816. Este trágico suceso, sin duda conocido por Byron, posiblemente esté detrás del canto II de su poema *Don Juan*.

croix, se conserva en el Museo del Louvre desde 1883. La paleta de colores sombría empleada por el artista enfatiza la tragedia representada.

También en las obras de los pintores realistas, simbolistas o incluso en los pintores naif encontramos representaciones de don Juan. A juicio de Salvador Haro, la continuada presencia de don Juan en la pintura del XIX obedece a que la pintura se vuelca en la literatura como fuente directa de inspiración, frente a tiempos pasados en los que el artista acudía a la mitología o a la religión; de hecho, a partir del XIX, la literatura seguirá siendo uno de los principales referentes para los artistas contemporáneos.



*Don Juan en el inframundo* (2012) Litherland

Don Juan, vestido a la usanza de la época, en la barca de un anacrónico Caronte, cuyos vaqueros y camiseta actualizan, navega erguido por el río Hades hacia el inframundo; sumergidas en las aguas del río le contemplan la enamorada Elvira con el rostro cubierto por un velo de luto, y mujeres a las que su sola presencia seduce; al fondo, la figura del comendador vestido, también aquí, con el atuendo propio del estereotipo generado en las ilustraciones de la tragicomedia de Molière.

Entre las aportaciones más singulares, y en nuestro país probablemente las más conocidas, se encuentran las obras Salvador Dalí. En 1949, Luis Escobar lleva al teatro una visión moderna e innovadora del drama de Zorrilla. Encarga los decorados y el vestuario a Dalí (quien acababa de regresar de EEUU donde había colaborado con el teatro, la ópera y el cine). De este trabajo se

<sup>21</sup> “Litherland’s pictures are intrinsically inter-artistic insofar as they constitute visual narratives where texts are present in the images, either as pretexts or as composite integrated components of the visual Surface” (Font, 2013).

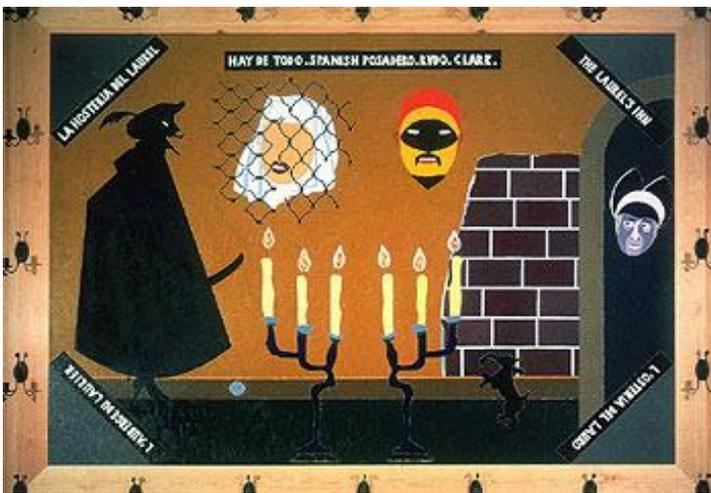
<sup>22</sup> Poema perteneciente a la colección *Les fleurs du mal* (1857).



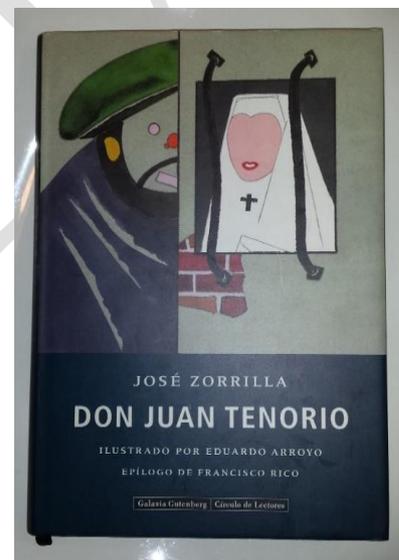
En un magnífico artículo publicado en el libro-catálogo *Visiones de Don Juan*<sup>24</sup>, Luis F. Martínez Montiel dice sobre este trabajo de Dalí:

Escapando de las proposiciones más tradicionales creará, con su personal lenguaje, todo un mundo claramente distanciado de lo usado hasta ese momento. Los vestuarios marcarán un hito en el teatro español convirtiéndose en modelos casi experimentales [...] las escenografías fueron igualmente novedosas [...] el surrealismo de muchos de los decorados sigue sorprendiendo, incluso en la actualidad, por lo atrevido de sus propuestas (2009: 303).

Ya en plena contemporaneidad, finalizo este apartado mencionando los trabajos de Eduardo Arroyo sobre Don Juan, tanto sobre lienzo (2000), como los aguafuertes que ilustran la portada y el interior de la edición de lujo del *Tenorio*<sup>25</sup>, publicada por Galaxia Gutemberg en el año 1998; el artista muestra de este modo una vez más su interés por determinados personaje y escenas literarias (Dorian Gray, Madame Butterfly, la ballena Moby Dick y el capitán Ahab, Falstaff, ...) de los que se nutrió la pintura de este multifacético y genial artista madrileño.



*Don Juan Tenorio* (2002), Arroyo



En suma, el examen del repertorio de imágenes que ha generado el mito de don Juan, desde el ya lejano siglo XVIII hasta hoy, no solo prueba, como anticipábamos, su arraigo y permanencia en el tiempo, sino también el incesante diálogo de este mito con las demás artes, y concretamente con la pintura. Pero también, además de evidenciar la evolución del arte pictórico en el mundo occidental, pone de relieve su capacidad de adecuación a las costumbres y estéticas de cada época, su continua metamorfosis, su naturaleza nómada.

<sup>24</sup> *Visiones de Don Juan* es el título del libro-catálogo de la exposición celebrada, en colaboración con el Instituto Cervantes, del 10 de diciembre de 2009 al 14 de febrero de 2010 en la Sala de exposiciones Santa Inés de Sevilla. Reuniendo alrededor de trescientas piezas dedicadas al mito de Don Juan, los comisarios pretendían mostrar la trasposición del héroe mítico a distintas disciplinas artísticas, como la pintura, la escultura, la música, la escenografía y la danza

<sup>25</sup> Hablamos de la edición especial numerada (300 ejemplares) con Epílogo de Francisco Rico y 21 ilustraciones en color a página entera de Eduardo Arroyo. La imagen que mostramos arriba corresponde a la portada de la editada por Galaxia Gutemberg y Círculo de lectores.

### Referencias bibliográficas

- ALONSO, Dámaso (1951). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos). Madrid: Gredos.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen (1997). *Mito y Literatura (Estudio comparado de don Juan)*. Vigo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo.
- DOBRY, Edgardo (2017). *Historia universal de Don Juan. Creación y vigencia de un mito moderno*. Barcelona: Arpa Editores.
- FONT, Natalia (2013). “Las mitologías visuales de Gina Litherland”. <https://www.ginalitherland.com/read-me>
- GUTIÉRREZ VILLASANTE, Luis (1951). *El laberinto de Don Juan y otros ensayos*. Madrid: Artes Fénix Gráficas.
- HARO GONZÁLEZ, Salvador (2017). “El arte y don Juan”, conferencia incluida en el ciclo “En busca de Don Juan. Modernidad y controversia de un mito”. Instituto Cervantes de Alcalá de Henares. (Consulta: 19-09-2019) <https://www.youtube.com/watch?v=6tmJeHuuNU0..>
- LYOTARD, Jean François (1979). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1981. Traducción de Mariano Antolín Rato.
- LOSADA GOYA, José Manuel (2013). “Dinamismo interdisciplinario”, en LOSADA GOYA, José Manuel y LIPSCOMB, Antonella (eds.) *Mito e interdisciplinarietà. Los mitos antiguos medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*. Bari: Levante Editori, pp. 11-13.
- MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F. (2009). “La imagen de Don Juan”, en *Visiones de Don Juan*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), pp. 291-305.
- MASSIN, Jean (1979). *Don Juan Mythe littéraire et musical*. Paris: Stock Musique.
- ROUSSET, Jean (1978). *Le Mithe de Don Juan*. Paris: Librairie Armand Colin.
- SCHMIDT, Rachel (2016). “La cultura visual y la construcción de la tríada de mitos españoles: Celestina, Don Quijote y Don Juan”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 41.1 (Otoño)
- VILLAGRÁ SAURA, Kati (2015). “El Tenorio surrealista de Dalí” *Revista Atticus*, nº 30, pp. 44-52, septiembre.
- WATT, Ian (2003). *Mitos del individualismo moderno*. Madrid: Akal.