

# Don Juan Tenorio en los espejos cóncavos de la literatura española

Autor(en): **Makowska, Joanna**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2019)**

Heft 33-34

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047106>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Don Juan Tenorio en los espejos cóncavos de la literatura española

Joanna Mańkowska

SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny (Varsovia)  
Polonia

**Resumen:** En el artículo se estudian tres obras que remiten de forma paródica a *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla (son *Las galas del difunto* (1926), de Ramón del Valle-Inclán, *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes* (1971, ed. 1973), de Luis Riaza y *d.juan@simetrico.es* (*La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI*) (2008), de Jesús Campos García (esta última alude asimismo, como lo indica el título, a la obra fundadora del mito, *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, atribuida a Tirso de Molina) y un curioso drama de Jerónimo López Mozo titulado *D.J.* (1986) que encierra parodias de la famosa escena de una representación teatral del drama zorrillesco incluida en *La Regenta* (1884 y 1885), una gran novela de Leopoldo Alas, Clarín, obra cuyo argumento se considera a su vez un reflejo deformado de la de Zorrilla.

**Palabras clave:** Mito de Don Juan, teatro español, *Don Juan Tenorio*, parodias del *Tenorio*.

## *Don Juan Tenorio* in the Concave Mirrors of Spanish Literature

**Abstract:** In the present paper I study three works that refer parodically to *Don Juan Tenorio* (1844) by José Zorrilla: *Las galas del difunto* (1926) by Ramón del Valle-Inclán, *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes* (1971, ed. 1973) by Luis Riaza and *d.juan@simetrico.es* (*La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI*) (2008) by Jesús Campos García (the last one, as the title indicates, alludes to the work founding the myth: *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, attributed to Tirso de Molina). I also analyse a curious drama by Jerónimo López Mozo entitled *D.J.* (1986) that incorporates parodies of the famous scene from the theatrical representation of the drama by Zorrilla included in *La Regenta* (1884 and 1885), a grand novel by Leopoldo Alas, Clarín, whose argument is considered at the same time a distorted reflection of that of Zorrilla.

**Keywords:** The myth of Don Juan, Spanish theatre, *Don Juan Tenorio*, parodies of *Tenorio*.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX gran parte de las obras en las que aparece la figura de Don Juan son parodias de las representaciones del canon donjuanesco creados en épocas anteriores, sabiendo que en España el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla ha sido el texto más parodiado de todos los tiempos. En el presente estudio trabajaré cuatro parodias que nos remiten indiscutiblemente a aquel gran drama del Romanticismo; a saber: *Las galas del difunto* (1926), de Ramón del Valle-Inclán; *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes* (1971, ed. 1973), de Luis Riaza; *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)* (2008), de Jesús Campos García —esta última alude asimismo, como lo indica el título, a la obra fundadora del mito, *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, atribuida a Tirso de Molina—; y un curioso drama de Jerónimo López Mozo titulado *D.J.* (1986) que retoma la famosa escena de la representación del drama zorrillesco incluida en *La Regenta*, novela de Clarín cuyo argumento se considera a su vez un reflejo deformado del *Don Juan Tenorio*. La metodología de la investigación aplicada variará en función de las obras estudiadas, puesto que éstas se acercan al drama donjuanesco de Zorrilla parodiándolo y usándolo como instrumento de sátira, de maneras muy distintas.

1. *El terno del difunto* se publicó en la colección *La Novela Mundial*<sup>1</sup> el 20 de mayo de 1926. En 1930, con algunas modificaciones y el nuevo título, *Las galas del difunto*, apareció como el primero de los tres esperpentos<sup>2</sup> que Valle-Inclán reunió en el

---

<sup>1</sup> En el número 10 de la colección.

<sup>2</sup> Wilfried Floeck recuerda que el “término de ‘esperpento’ se documenta en español desde el siglo XIX, con la doble acepción de ‘espantapájaros’, ‘persona fea y ridícula’ y ‘disparate’, ‘desatino absurdo’. Designa, en primer término, a una persona, un objeto o un pensamiento en el que lo feo y repulsivo se mezclan con lo cómico y risible”. El investigador observa, siguiendo a A. Días, que “[e]n su calidad de concepto estético se puede caracterizar como una forma especial española de lo grotesco” y afirma que para el autor gallego el esperpento “se convirtió en la base de una nueva concepción estética, que elaboró, en el curso de la segunda década [del siglo XX], desarrollando y corrigiendo en parte su estética modernista y simbolista”. Floeck recuerda asimismo que la primera aplicación del esperpento como concepto que designa un género se da en 1920, aunque los procedimientos esperpénticos se advierten también en *Divinas Palabras*, obra aparecida el mismo año (Floeck, Wilfried: «De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán», en: *Hispanística XX*, 4, Université de Dijon, 1986, pp. 153-171, citamos p. 154). Por su parte, Beata Baczyńska observa que el esperpento remite a unos géneros que, originándose en las formas teatrales y parateatrales

tomo *Martes de carnaval*<sup>3</sup>. Como es sabido, este título juega con el doble sentido del término *Martes* que puede significar uno de los días de la semana —en este caso sería el último día del Carnaval— pero que también es el plural del nombre del dios romano de la guerra, Marte en español. Entendemos por tanto que en los esperpentos del tomo habrá cuestión de los dioses de la guerra carnavalescos, unos Martes degradados<sup>4</sup>.

Elena Real ve *Las galas del difunto* como “una brutal sátira antimilitar y desfiguración caricaturesca de la realidad española del fin del siglo XIX”<sup>5</sup>, que se manifiesta a través de “la subversión paródica y carnavalesca de la más popular de todas las versiones españolas del mito, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla”<sup>6</sup>. La investigadora observa que Valle-Inclán usa

una estética del exceso, que exaspera elementos tradicionalmente invariables del mito para ridiculizarlos y hacerlos derivar hacia lo disonante y lo grotesco. Valiéndose magistralmente de los principales escenarios del drama zorrillesco, los que caricaturiza y degrada sistemáticamente —el convento, el cementerio y la hostería— el dramaturgo subvierte y desmitifica a los personajes y secuencias fundamentales del drama: la seducción de la novicia; la muerte del Comendador y la afrenta al muerto; la redención del pecador.<sup>7</sup>

---

de carácter popular, se hallan profundamente enraizados en la tradición teatral española y menciona aquí la *comedia burlesca* cultivada en el barroco, particularmente durante la temporada del Carnaval (Baczyńska, Beata: *Historia literatury hiszpańskiej*. Warszawa: PWN, 2014, p. 402).

<sup>3</sup> Cf. Rubio Jiménez, Jesús: «Introducción», en: Valle-Inclán, Ramón del: *Martes de Carnaval. Esperpentos*, ed. de Jesús Rubio Jiménez. Barcelona: Espasa, 2016, p. 13. Otros dos esperpentos eran *Los cuernos de don Friolera*, editado por primera vez en 1921, en la revista *La Pluma*, en cinco entregas entre los números 11 y 15) (abril-agosto de 1921), y *La hija del capitán*, cuya primera edición tuvo lugar el 20 de febrero de 1927, en el periódico argentino *La Nación*, y la segunda, el 28 de julio de 1927 en *La Novela Mundial*, 72. Esta vez la obra apareció ya subtitulada “esperpento”, véase Rubio Jiménez (2016), *op. cit.*, pp. 9 y 13-14.

<sup>4</sup> Aznar Soler considera que Juanito encarna no sólo una grotesca deformación del donjuanismo, pero también del heroísmo militar (en: Kunicka, Elżbieta: *El “fantoche humano” y la renovación teatral española*. La marionetización del personaje en los esperpentos de “Martes de Carnaval” de Valle-Inclán. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008, p. 159).

<sup>5</sup> Elena Real, en Brunel, Pierre: *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Robert Laffont, 1999. Las traducciones del francés son de mi autoría.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 983.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 983.

Por su parte, Elżbieta Kunicka, en su artículo «La superación de la parodia literaria en los esperpentos de *Martes de carnaval*», afirma:

La parodia que Valle plantea en el tomo de *Martes de carnaval* no supone solamente la deformación cómica o satírica de un modelo literario, según la definición proporcionada por Wilfried Floeck<sup>8</sup>, sino una deformación grotesca. El resultado va mucho más allá de la provocación artística o la manifestación de su espíritu crítico frente a la circunstancia socio-política inherente a la parodia. El esperpento extrema los procedimientos paródicos y proyecta una visión grotesca de los “héroes clásicos”, unos “héroes” fácilmente reconocibles para el lector/espectador contemporáneo. Valle-Inclán los somete a una serie de procedimientos deformadores, [...], en los que se cristaliza la fórmula de lo grotesco. Así, consigue crear el reflejo de los héroes clásicos en los espejos cóncavos, la animalización, la deshumanización, la cosificación, etc. No se trata, sin embargo, sólo de la deformación física, sino de la desindividualización del héroe, de despojarle de las cualidades del mártir trágico y, finalmente, hacerle actuar como monigote.<sup>9</sup>

Juanito Ventolera, protagonista de *Las galas del difunto*, ya es tan sólo un títere cuya grotesca rebeldía contra las reglas del mundo en que se mueve consiste en profanar la tumba del boticario, trasunto del tradicional Comendador y como éste, representante de la moral vigente, para apoderarse de sus galas, símbolo de los valores tradicionales y pequeñoburgueses que el muerto defendía a ultranza. Juanito se burla de las leyes que le hacen respetar la sepultura, bajando a la tumba y profanando los despojos del boticario, ya que robar a los muertos es una práctica común en las guerras a las que le manda la patria. Luego de la profanación, se pone su terno y, disfrazado de persona ‘respetable’, se presenta en el prostíbulo con el propósito de conquistar a La Daífa, hija del muerto, una Doña Inés caída.

---

<sup>8</sup> La investigadora polaca se refiere al artículo «De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán», en: Gabriele, John P. (ed.): *Suma valleinclaniana*. Barcelona: Anthropos, 1992, pp. 295-312.

<sup>9</sup> Kunicka, Elżbieta: «La superación de la parodia literaria en los esperpentos de *Martes de Carnaval* de Valle-Inclán», en: Aszyk, Urszula (coord.): *Reescritura e intertextualidad. Literatura – Cultura – Historia*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia, 2007, pp. 225-241, citamos pp. 233-234.

Para ganar el amor de la prostituta, el profanador necesita dinero, que roba a la viuda del boticario en cuya casa se aloja, junto con el bastón y el hongo de su marido muerto y, evidentemente, mancillado en su última morada. Todos estos actos de transgresión de las leyes divinas y humanas no serán castigados. No aparecerá ninguna estatua de piedra para matar y llevar al infierno al transgresor, el que su infierno ya lo tiene en la tierra. Juanito, disfrazado con galas del valleinclanesco trasunto del Comendador, sale de su tumba convertido él mismo en su Convidado de piedra. Real observa con lucidez que en Valle la “aparición del muerto queda reducida a una grotesca mistificación que priva al mito de su contenido trascendente y sobrenatural para rebajarlo al prosaísmo de la realidad”<sup>10</sup>. Refiriéndose a la desmitificación que Valle-Inclán lleva a cabo en su versión del Tenorio, la investigadora opina que ésta se nos presenta “aún más perversa y corrosiva”<sup>11</sup>, porque se la encarga a los personajes hechos títeres. Juanito Ventolera, un “antihéroe carnavalesco”<sup>12</sup>, se compara a sí mismo a Don Juan Tenorio, del mismo modo que lo hacen los soldados que encuentra en el cementerio. El “sorche”<sup>13</sup> repatriado de Cuba interpreta aquí de manera grotesca y paródica el drama romántico. Real observa que Ventolera es quien

maliciosamente provoca todas las identificaciones subversivas de la pieza: la de La Daifa-Inés, utilizando respecto a ella los célebres versos del Tenorio (*luz de donde el sol la toma, garza enjaulada*); la de la dueña del prostíbulo, a la que él llama “Madre Celeste” y “Madre Priora”, con la Brígida y al mismo tiempo con la abadesa del convento; y sobre todo la de Don Juan y del Comendador reunidos paródicamente en un solo personaje: Juanito Ventolera. Disfrazado con las galas del difunto, en cuya careta de carnaval se convierte, Juanito remeda conjuntamente, en una exasperación paródica a los dos personajes esenciales del mito, el muerto y el seductor.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Elena Real, en Brunel (1999), *op. cit.*, p. 985.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 985.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 985.

<sup>13</sup> Soldado. “Es una denominación humorística, procedente del inglés (Senabre)” (Valle-Inclán, Ramón: *Martes de Carnaval. Esperpentos*, ed. de Jesús Rubio Jiménez. Barcelona: Espasa, 2016, p. 81).

<sup>14</sup> Elena Real, en Brunel (1999), *op. cit.*, pp. 985-986.

“Doña Terita, traigo para usted una visita de su finado”<sup>15</sup>, le dice a la viuda Juanito al penetrar en su casa con intención de robar el dinero, el bastón y el hongo que le permitirán convertirse del todo en el trasunto del boticario muerto. Real, en su estudio dedicado a la versión esperpentizada del mito donjuanesco, presenta observaciones muy acertadas acerca del procedimiento paródico, altamente deformador, al que Valle lo somete, afirmando que la desarticulación del drama romántico encargada a este fante grotesco hace saltar en pedazos al mito donjuanesco reduciéndolo al absurdo:

Porque, —dice Real— en *Las galas del difunto*, las situaciones y los personajes remiten a la vez a su modelo literario y a su contrario: Ventolera *representa* a Don Juan, pero al mismo tiempo a su adversario, el Comendador. La Daifa es Inés, pero también una seductora profesional, ella es un Don Juan irónico e invertido. (La Daifa. — ¡Chis!... ¡Chis!..., Juanito Ventolera. — ¿Es para mí ese reclamo, paloma?). La dueña del prostíbulo, a la vez “Madre” y “Bruja”, es conjuntamente Brígida y su antagonista, la abadesa. Este procedimiento de concentración dramática que consiste en hacer adoptar a un personaje características que se hallan en una contradicción explosiva con los valores que se cree que debería representar, provoca no solamente una degradación caricaturesca del mito sino su destrucción total. Los personajes, las situaciones y los valores, siendo a la vez uno y otro no son ni uno ni otro; su perversa contradicción interna hace de ellos marionetas aberrantes, desprovistas de sentido y alcance trágico, a través de las cuales Valle-Inclán desenmascara la grotesca absurdidad tanto de los valores del mito como de la realidad en que ha situado su obra: la España de la derrota de Cuba.<sup>16</sup>

Sin embargo, Kunicka considera que “en los esperpentos la base parodiada aparece mucho más compleja, principalmente por nutrirse de los tópicos o géneros previamente deformados, sea en la literatura, sea en la actualidad política del período en que son concebidos”<sup>17</sup>. Según tal estudiosa, “la parodia del mito donjuanesco en *Las galas del difunto* no afecta tanto al drama de Zorrilla, al que alude directamente, como al folletín que ha llegado a ser un género muy popular en el Madrid de aquel

---

<sup>15</sup> Valle-Inclán (2016), *op. cit.*, p. 108.

<sup>16</sup> Elena Real, en Brunel (1999), *op. cit.*, p. 986.

<sup>17</sup> Kunicka (2007), *op. cit.*, p. 234.

tiempo”<sup>18</sup>. Esta idea parecen confirmarla las palabras de La Madre, dueña del prostíbulo, al final de la obra: “Juanillo, hojea el billeteaje. Después de ese folletín los cafeses son obligados”<sup>19</sup>.

Según Kunicka, los argumentos de los esperpentos de *Martes de carnaval* siguen los tópicos de la literatura folletinesca:

El mundo del esperpento está poblado de arquetipos que repiten parlamentos fuertemente convencionalizados y esquemáticos, propios del teatro verista de la época. En una misma pieza conjuga el melodrama de la época y el teatro de títeres, y pone en burla manifiesta los tópicos de la literatura folletinesca, la simpleza de los personajes y su típica retórica teatral. El autor ofrece un espectáculo protagonizado por personajes que ostentan falta de autenticidad, marcados por un automatismo psicológico, y parecen desempeñar el papel para el que han sido creados. En consecuencia, como espectadores, estamos ante el teatro dentro del teatro, dados los personajes-clichés heredados de algún drama neorromántico y su retórica romántica y folletinesca, llena de frases hechas y preexistentes, que rompen constantemente la ilusión teatral. De ahí, Juanito Ventolera no es solamente caricatura o simple trasunto paródico de Don Juan Tenorio; es más, es un fanteche de Tenorio aburguesado, una versión diminuta del seductor —un Juanito— cuya Ventolera se limita a apoderarse de los atributos de la vida del otro pequeñoburgués.<sup>20</sup>

Profanando la tumba del boticario el Don Juan de Valle-Inclán se alza contra los valores de una sociedad llena de hipocresía a la que representa el difunto, pero travistiéndose con sus galas demuestra quizás una forma de adaptación y asimilación a los modos pequeñoburgueses. Es sintomático en tal sentido que Juanito no se considere digno de ser amante de la Daifa siendo un soldado con el pecho cubierto de medallas por valiente, pero sí como pequeñoburgués disfrazado y convertido en un indiscutible ladrón cuya marca de la fechoría sigue registrada en su bolsillo con el dinero robado al cadáver. Buen aspecto, apariencias, falta de escrúpulos y, ante todo, el dinero son pues los valores que se aprecian en el mundo que evoca el

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>19</sup> Valle-Inclán (2016), *op. cit.*, p. 118.

<sup>20</sup> Kunicka (2007), *op. cit.*, p. 237.



dramaturgo gallego<sup>21</sup>. Juanito parece ser un Tenorio a medida de su tiempo, un tiempo de derrota, corrupción y desengaño, a la vez que se nos presenta como un héroe romántico en un estado de decadencia. De allí que Real observe:

Los valores éticos y morales del drama romántico desaparecen, y los temas del pecado y de la redención son sustituidos por las pasiones elementales que encarnan los personajes: la lujuria y la avaricia. Ya no es el amor sino el dinero el que redime (en el sentido material del término) al pecador.<sup>22</sup>

Recordemos que Juanito le dice a La Daifa: “¡Y si te hallo de mi gusto te redimo! ¡Se responde con cartera!”<sup>23</sup>.

Eliane Lavaud-Fage, por su parte, recuerda que “justo cuando por primera vez y por boca de Juanito se alude al *Don Juan Tenorio*, la acotación indica”<sup>24</sup>: “El bulto remoto entre cruces y cipreses, se alumbra rascándose la nalga. La voz se hace desconocida en los ecos tumbales”<sup>25</sup>. Para la investigadora tal actitud es “trivial e inadecuada entre cruces y tumbas” y “desacredita totalmente a Juanito como héroe mítico”:

El mito rebajado y subvertido genera la ironía y la sátira. —sigue Lavaud-Fage— Mini Don Juan, Don Juan de carnaval, Juanito Ventolera se mueve en un mundo corrompido donde el amor no redime y tan sólo se compra por unas horas, donde la apariencia física y el dinero son los nuevos valores de la sociedad. La confusión hartamente ambigua entre Juanito y el muerto deja sospechar que lo sobrenatural ha desaparecido al mismo tiempo que toda idea de posible castigo celeste o de posible gracia divina. El esperpento de *Las galas del difunto* es un burlesco rechazo del teatro burgués que, recogiendo la tradición nacional, adaptaba para sus propios fines (tranquilizar al burgués para que no se plantee problemas) el esquema dejado por Tirso. Es también la visión pesimista y discordante de una nación española en plena decadencia,

---

<sup>21</sup> Véase mi artículo «Cuatro tipos de personaje donjuanesco frente al problema de la libertad» (2014).

<sup>22</sup> Elena Real, en Brunel (1999), *op. cit.*, p. 985.

<sup>23</sup> Valle-Inclán (2016), *op. cit.*, p. 114.

<sup>24</sup> Lavaud-Fage, Eliane: «Otra subversión valleinclaniana. El mito de Don Juan en *Las galas del difunto*», en: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.): *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberger Kolloquiums vom 6.-8. November 1986*. Tübingen: Max Niemeyer, 1988, pp. 139-146, citamos p. 145.

<sup>25</sup> Valle-Inclán (2016), *op. cit.*, p. 93.

víctima del orgullo infundado y del seudoanarquismo de sus ciudadanos que hablan alto cuando se trata de despojar a los muertos (“El que no se pone fuera de la ley es un cabra” [sic]), pero que ante los oficiales se portan como borregos o como “cabritos”.<sup>26</sup>

Es de ver que *Las galas del difunto*, parodiando a *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, satiriza al mismo tiempo la literatura folletinesca y el modelo romántico que el folletín en sí parodia. Pero la sátira es doble: literaria y social, dirigida esta última contra la realidad española de fines del siglo XIX y principios del XX.

En su obra, Valle parodia el *Tenorio* rebajando el estatus social y material de los personajes que obviamente remiten a los de Zorrilla: el Comendador se convierte en boticario, Don Juan es un pobre soldado repatriado de Cuba, Doña Inés una prostituta de un prostíbulo común, la abadesa/Madre Priora su dueña, etc. Los nombres que Valle pone a sus personajes disminuyen su valor (Juanito) o los ridiculizan (Ventolera); además los somete al proceso de animalización, cosificación, convirtiéndolos en títeres, tontos y crueles, inmersos en un ambiente no menos degradado respecto a su modelo: en lugar de un palacio tenemos la casa del boticario; en lugar del convento, un prostíbulo; en lugar del panteón familiar aparece un camposanto en el que unos pobres soldados se regalan su modesta cena. Juanito ya no entra y no sale por la ventana de un convento, como en Zorrilla, o de un palacio real, como en Tirso, sino de una triste casa pequeñoburguesa. El amor rebajado se convierte aquí en una mercancía como otras; se lo compra por dinero y se lo disfruta en lugares igual de desacralizados. La carta sentimental que la Daifa escribe a su padre para que éste le disculpe su vida de pecadora y deje volverle a casa no consigue despertar su amor como lo hizo la que el Don Juan zorrillesco envió a su Doña Inés. La carta de la hija del boticario suena falsa y exaltada, altisonante y melosa, propia del melodrama.

---

<sup>26</sup> Lavaud-Fage (1988), *op. cit.*, p. 145. La investigadora afirma que en *Las galas* Valle “[d]enuncia claramente las consecuencias desastrosas de la política colonial irrealista, del papel irresponsable de los altos mandos del ejército, así como, merced a la subversión del mito tradicional, recalca la imposibilidad de complacerse en la tradición. Además, el mundo del texto guarda en este caso una relación estrecha con el mundo del lector. La primera versión de la obra se publica en plena dictadura militar y en plena guerra de Marruecos” (Lavaud-Fage (1988), *op. cit.*, p. 146).

En Valle desaparece la dimensión metafísica de la historia de Don Juan; aquí hasta la muerte aparece exonerada: cuando muere el boticario se le pasa por encima un gato y la profanación de su tumba queda sin castigo. El autor de este acto, Juanito, en cierto sentido un muerto vivo (desengañado, sin perspectivas de futuro en un mundo que a él y a sus semejantes no les tiene nada que ofrecer), se convierte en su propio Comendador apoderándose de las galas del muerto.

Asimismo, el lenguaje que usan los personajes queda rebajado respecto al modelo romántico para corresponder a su nueva condición social. A veces éstos se valen de citas literales de Zorrilla, otras veces imitan el rimbombante y afectado estilo en que se expresan los héroes de la literatura romántica y, por ende, también los de la folletinesca. El modo de hablar muy en disonancia con su condición vital hace que resalte aún más la mezquindad de su vida, así como la artificiosidad y superficialidad de las relaciones que les unen los unos a otros.

2. Otra obra que en clave de parodia alude a *Don Juan Tenorio* de Zorrilla es *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes*<sup>27</sup> de Luis Riaza. Este drama, escrito en 1971 y publicado dos años más tarde, muy complejo desde el punto de vista formal, se presenta como una sátira a las formas del teatro, convencional y vanguardista, cultivadas en el tardofranquismo. El mito de Don Juan, recreado en una deformación grotesca, le sirve al dramaturgo para expresar su opinión sobre el estado del teatro español de las últimas décadas de la España franquista, pero al mismo tiempo para censurar la represión y falta de libertad que sufren los pueblos bajo cualquier régimen

---

<sup>27</sup> Las ideas presentadas en esta parte del artículo dedicadas al drama de Riaza aparecen mucho más desarrolladas en varios artículos míos, entre otros: «Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes de Luis Riaza: enfoque contemporáneo del mito donjuanesco», en: Kumor, Karolina/ Moszczyńska-Dürst, Katarzyna (eds.): *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a Urszula Aszyk*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2014, pp. 185-195, y «Dramaturgia del Nuevo Teatro español: una propuesta del teatro en el que se encuentran las artes», «Dramaturgia del Nuevo Teatro español: una propuesta del teatro en el que se encuentran las artes», en: Piłat Zuzankiewicz, Marta/ Aszyk, Urszula/ Escudero Baztán, Juan Manuel (eds.): *El texto dramático y las artes visuales. El teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*. New York: IDEA/IGAS, 2017, pp. 331-344, y en la monografía *El ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo en España*. Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej, 2012.

autoritario. Del mismo modo que Valle-Inclán, las formas representadas apelan al tono de burla y juego absurdo evocando el ambiente carnavalesco y la idea del eterno retorno. Idea que permite al dramaturgo destacar el vínculo entre el ciclo vital (de un Carnaval a otro) y la representación de la obra de Zorrilla<sup>28</sup>. En Riaza, los montajes de la obra donjuanesca más popular de España corren a cargo de una compañía 'teatral' formada por prostitutas y varones del pueblo a donde el último día del Carnaval llega un burdel ambulante. Para los actores, en los que se convierten sus clientes, la original función teatral ofrecida por las meretrices con el disfrute sexual ofertado sería una oportunidad de buscar una merecida recompensa por desempeñar ellos debidamente el rol que se les hace jugar a diario en el mundo opresivo en que viven. Las funciones que las mujeres preparan con sus clientes, denominadas 'ejercicios' ('bertolbrechtiano': ceremonial de una alcahueta, 'antoninoartodiano': decapitación de un pajarito y 'antoninobertoldoartobrechtiano-yjercigrotosquiano': defloración de Destinée) parodian las técnicas de los teatros vanguardistas. Así, evocando estas prácticas en el contexto de los montajes del *Tenorio* realizados en un burdel ambulante, hacen que la idea de exponer el valor patrimonial de España de una forma forzosamente "vanguardista" quede por completo ridiculizada, mostrando a las claras una postura altamente crítica por parte del autor frente a los intentos de llevar al teatro español los hallazgos del teatro europeo de un modo artificial y superficial. Las escenas que tienen lugar en la casa de la familia Tenorio parodian y satirizan, a su vez, el teatro burgués de la época, comercial y defensor de los valores tradicionales.

La obra se compone de una serie de representaciones ritualizadas que surgen unas de las otras o se desarrollan paralelamente en el escenario de varios subespacios y, a modo de cajas

---

<sup>28</sup> Por lo que a esa respecta, Alberto Castilla observa que en la obra de Riaza "se trataba de glosar muy satíricamente, aquellos intentos banales del teatro de la derecha de revitalizar y de modernizar el «Tenorio» (y, a fin de cuentas, de capitalizar con él)" (Castilla, Alberto: «Introducción», en: Riaza, Luis: *El desván de los machos y el sótano de las hembras* seguido de *El palacio de los monos*. Madrid: Cátedra, 1982, p. 16). El Negro2, en el papel del padre de la familia Tenorio, parece ser el portavoz del autor cuando dice: "Lo que siento es que por Todos los Santos tendremos otra vez lo del maldito Tenorio. ¡Y que cada año se presenta de manera más estrambótica!" (Riaza, Luis: *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes*. Hormigón, Juan Antonio: *Judith y Holofernes*. Nieva, Francisco: *Teatro Furios*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, S. A. Edicusa, 1973, p. 126).

chinas, quedan intercaladas en una representación (o ceremonia) marco. Las aventuras eróticas de Don Juan (o más bien, su parodia), así como su rebeldía fracasada, se desarrollan en varios planos y el famoso burlador es interpretado por más de un personaje. En la función en el carro —una obra intercalada— lo interpretan los Amarillos, mendigos en otras escenas, y en la obra marco, el personaje denominado el Blanco, hijo de unos burgueses acomodados. El Don Juan de la obra marco es al mismo tiempo uno de los espectadores de la representación del *Don Juan Tenorio* de las meretrices y sus clientes. Aparte del papel de Don Juan, el Blanco hace también el de Doña Inés. En *Representación*, el mito de Don Juan, igual que los protagonistas riacescos, se desarticula en un mundo sumergido en el caos carnavalesco. En este mundo desmontado el personaje del Negro1 —que interpreta el rol del padre de Don Juan, pero puede pasar asimismo por la figura del Comendador— representa el poder más alto, en el pueblo y en su propia casa; casa que puede ser vista como alegoría de un país autoritario. En *Riaza*, los Don Juanes del teatro de las meretrices, a saber, los Amarillos, degüellan al Negro1 cuando estalla la “revolución” provocada por la decisión de las autoridades de interrumpir la representación del *Tenorio* justo en el momento en el que ‘los actores’ estaban a punto de alcanzar su éxtasis sexual prometido. Tras matar al personaje le echan yeso convirtiéndolo en una estatua digna de veneración. Su ‘revolución’ resulta por tanto igual de inútil que la grotesca rebeldía del otro Don Juan de la obra encarnado por el Blanco, hijo de una familia ‘decente’, que se rebela contra las autoridades, el sistema de valores y normas que debería respetar un buen católico y burgués. Su rebeldía es improductiva en sí misma, porque Don Juan horrorizado, por sus propios actos, reniega de ella y, al reconocer que es “un infierno”, regresa a casa arrepentido. A la conducta que expresa el rechazo de los valores consagrados le animan sus propios padres, interpretados por el Negro1 y el Negro2, que siguen su ‘actuación’ a modo de público teatral. Junto con el ayo del muchacho organizan esa ‘supuesta’ desobediencia, ya que no es más que una ‘actuación’ bajo el control parental a fin de enseñarle a su hijo a respetar la tradición y la disciplina familiar. El mismo objetivo, el de consolidar el poder autoritario una vez vencidas las protestas, posee la ‘revolución’ de los Don Juanes/Amarillos, incitada por el Negro 1. En el drama resalta la petrificación del sistema defendido por los Negros (el padre y la madre Tenorio/el Comendador) pues, tal como nos ejemplifica la última escena en casa de los Tenorios, aparece Don Juan hecho padre de fami-

lia comportándose como su mismo padre en las escenas iniciales de la obra; la perpetuación del sistema resalta aún más debido a que se trata del personaje (Negro1) que, antes de entrar en el papel de Don Juan, viene a casa de los Tenorios interpretando el de la estatua del Comendador. Al parecer, a Riaza el mito de Don Juan, ahora desarticulado, hecho objeto de parodia y utilizado para satirizar la producción del teatro de la época, le sirve para criticar montajes teatrales de mala calidad al mismo tiempo que para luchar contra la opresión política y la injusticia social, aunque también lo convierte en instrumento de protesta contra el oportunismo, el conformismo, la falta de reflexión y de un pensamiento original y crítico que favorecen la continuación del estado de cosas vigente.

3. Pasamos ahora a abordar *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*<sup>29</sup>, de Jesús Campos García (2008)<sup>30</sup>, pieza que parodia varias obras del canon donjuanesco, y en particular *Don Juan Tenorio* de Zorrilla<sup>31</sup>. La originalidad de esta versión del tema donjuanesco consiste en que al don juan@simétrico lo forman dos personajes: “la burladora de Sevilla” y “el Tenorio del siglo XXI”: Inés, una hermosa y atrevida estudiante, y Juan, investigador e informático, un “burlador cesante”<sup>32</sup>, tal como se autodefine. Al proponer la transcripción del título “d.juan@”, el autor evidencia que su Don Juan contiene en idénticas proporciones dos identidades de género tan debatidas en la actualidad: el hombre y la mujer se posicionan y se interrelacionan “simétricamente” en la sociedad contemporánea española<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Esta obra la analizo de manera detenida en mi artículo «*d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*, de Jesús Campos García: la figura del mítico burlador deconstruida y reconstruida a lo postmoderno», en: Iacob, Mihai/ Posada, Adolfo R. (eds.): *Narrativas mutantes: Anomalía viral en los genes de la ficción*. București: Ars Docendi, 2018, pp. 281-295.

<sup>30</sup> La obra se estrenó el 30 de octubre de 2008 en el Teatro Circo de Albacete y luego se representó en Madrid, en el Teatro del Círculo de Bellas Artes, el 13 de noviembre de 2008. Jesús Campos fue su director y también escenógrafo.

<sup>31</sup> Es una obra híbrida en la que el dramaturgo combina, entre otros, elementos de farsa, folletín y obra de suspense.

<sup>32</sup> Campos García, Jesús: *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2009, p. 55.

<sup>33</sup> Aclaraciones facilitadas por el dramaturgo a la autora del artículo durante una de sus entrevistas.

Fernández Insuela indica que *d.juan@simetrico.es* es una “obra en la que el tema donjuanesco sirve para reflexionar críticamente tanto sobre el estricto mito como sobre la realidad de un presente dominado por la técnica informática, desde una perspectiva trasgresora del mito [...]”<sup>34</sup>. El mismo Campos aclara la idea de retomar el tema tradicional de manera tan original afirmando que Don Juan “[n]o está para reformas, había que demolerlo y reescribirlo de nueva planta, y eso es lo que he hecho. Sexo, violencia, religión y muerte siguen siendo los fundamentos del drama, pero el discurso no sólo es distinto, sino que es inverso”<sup>35</sup>.

El título de la pieza alude en primer lugar a la obra atribuida a Tirso, pero los nombres de los personajes, en cuya boca Campos pone citas, a veces literales, de *Don Juan Tenorio*, así como la trama de *d.juan@simetrico.es* remiten obviamente al “drama religioso-fantástico” zorrillesco<sup>36</sup>. Creo que el dramaturgo no rebaja tanto el estatus de sus protagonistas con respecto al modelo que nos señala, sino más bien los ‘moderniza’ o ‘actualiza’. Veamos: Juan deviene un informático que trabaja en la universidad; Inés, una estudiante que huye de un convento al darse cuenta de que allí nunca podrá desarrollarse como persona; en lugar del Comendador tradicional aparece el rector de una universidad; Juan lleva a su Inés a un hotel de carretera que sustituye

---

<sup>34</sup> Fernández Insuela, Antonio: «Humor y crítica en una reelaboración del Don Juan: *d.juan@simetrico.es*, de Jesús Campos García», en: Campos García, Jesús: *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2009, pp. 9-15, citamos p. 10.

<sup>35</sup> Perales, Liz: «La última palabra. Jesús Campos. Don Juan no está para reformas. Hay que demolerlo», *El Cultural* (30-X-2008), p. 50. En esta entrevista, el dramaturgo reconoce como sus modelos las obras donjuanescas de Tirso, Zamora, Zorrilla, Molière, Mozart y, ante todo, *Don Juan o el amor a la geometría* de Max Frisch, obra cuyo protagonista, igual que el Tenorio del siglo XXI, se muestra muy poco atraído por la burla.

<sup>36</sup> Lo confirma asimismo el romántico, o más bien romántico-sentimental —Joaquín Casaldueiro, en su obra *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, [1938] (1975), observa que *Don Juan Tenorio* responde a la sensibilidad sentimental y burguesa del final del romanticismo— escenario en el que el dramaturgo imagina el primer encuentro de la pareja protagonista y el que propone para la última escena cuando los protagonistas, ya muertos, hacen el amor cerca de los columpios. El ambiente romántico se ve de a momentos alterado por los acordes de una “marcha circense”. Pero enseguida se lo restituye, ya que las acotaciones informan que “aprovechando el oscuro, proyectamos estrellas y nos vamos con ellos por el firmamento a darnos un garbeo” (Campos García (2009), *op. cit.*, p. 114).

en Campos a la finca que el Tenorio de Zorrilla tiene en el Guadalquivir; Tenorio, tras la muerte del rector, de la que se siente en parte responsable, huye a Australia, porque en el mundo de hoy Austria parece estar demasiado cerca. A pesar de estos cambios, en la pieza, como en las clásicas obras donjuanescas, están presentes las tres invariantes del mito de Don Juan que distinguía Jean Rousset<sup>37</sup>, a saber: el héroe, el grupo femenino y el Muerto; sin embargo, se ven invertidas. El héroe clásico aparece representado por dos personajes: uno masculino y otro femenino. Ambos son al mismo tiempo seductores y objetos de seducción. En Campos, Inés es un personaje tan activo que hasta usurpa para sí sola el papel del seductor y burlador que, en el mito donjuanesco, le toca tradicionalmente al personaje masculino. Lo único que permite vincular a la Inés de Campos al grupo femenino es su sexo. Los rasgos de su carácter y el papel que desempeña en la obra hacen pues que quede lejos del imaginario femenino en las obras donjuanescas a las que alude el dramaturgo. El Muerto está representado por el rector difunto; pero éste no es padre de la mujer burlada (en Zorrilla es precisamente el padre de Inés), sino objeto de su venganza; venganza que Inés quiere llevar a cabo seduciéndolo. El rector no muere aquí defendiendo su honor y el de su hija, sino como víctima de una deshonra pública de la que, eso sí, Inés es la responsable. En Campos, el trasunto del Comendador tradicional vuelve del más allá para obligar a Juan a pagar por sus pecados, pero ahora lo hace por la vía que le ofrecen las nuevas tecnologías: invitado por Internet, se le aparece a Juan en la pantalla de su televisor. Sin embargo, no consigue castigar a Juan, porque hoy en día ya no son los representantes del otro mundo los que deciden la salvación o condenación del hombre, sino el propio ser humano. El convite macabro que nos espanta en las versiones tradicionales del mito, en Campos nos incita a la risa. Llama la atención el orden invertido de las invitaciones: primero son Juan e Inés los que van a la cena que da el rector —y montan allí un escándalo— y luego Juan invita al rector a cenar en su casa. La segunda cena, conforme a la tradición donjuanesca, acaba por la muerte de Don Juan, quien, en Campos, se despidе de la vida al comer una ensalada envenenada por su

---

<sup>37</sup> En su libro *Le mythe de Don Juan* (Paris: Armand Colin, 2012, publicado originalmente en 1978), Jean Rousset comenta las tres invariantes que distingue en el mito de Don Juan: el Muerto, el grupo femenino (con Ana como su principal representante) y el héroe.



adversario, Mejía. Recordemos que en Zorrilla es Mejía el que muere a manos de Don Juan obligado a defender su honra.

En Campos observamos la inversión, hasta una total negación, del paradigma tradicional burlador/seducor donjuanesco, tanto en su variante romántica —el Tenorio del siglo XXI no burla ni seduce— como la barroca —la burladora de Sevilla es mujer, como las víctimas del Burlador tradicional—. Además, Campos enfrenta en su obra dos modelos originales del personaje donjuanesco que sirven para parodiar el modelo barroco y los que surgieron a raíz de la evolución, o más bien la degradación del primero desde el Romanticismo hasta el final del siglo XX. Ambos personajes donjuanescos formarán a un Don Juan nuevo, reconstruido por Campos a lo postmoderno, al don juan@ simétrico capaz de responder a los retos del siglo XXI.

El efecto cómico de la parodia del *Tenorio*, igual que de *El Burlador de Sevilla*, se debe principalmente a que su autor traslada los rasgos que solían poseer los protagonistas masculinos del mito donjuanesco a las mujeres que tradicionalmente eran sus víctimas. Aquí son pues las mujeres las que seducen y desafían al mundo acusándolo de hipócrita y machista, mientras que los burladores y seductores de antaño, como Tenorio y Mejía, prefieren sumergirse en los mundos virtuales donde pelean usando “florete metafísicos”. Constatamos también que la Inés de Campos tiene poco que ver con su homónimo romántico. El cuerpo que usa para seducir es resultado de la auto-creación, de la autoconstrucción animada en una sociedad de consumo en la que las mujeres deben “mantener la talla”. Al escuchar los piropos de Juan, le desvela dónde compró cada uno de los elementos que la embellecen y cuánto pagó por ellos (algunos los consiguió en rebajas, pero asegura que son de buena calidad). Inés, personaje activo, seduce a su compañero masculino (otra parte del Don Juan simétrico) porque quiere servirse de él para realizar su plan de desafiar al mundo y luchar contra la pavorosa secta de los Háckers de Cristo, a la que ve como una institución opresora, formada por hipócritas y machistas. La burladora contemporánea se propone denunciar la hipocresía del mundo académico y de los Hackers de Cristo<sup>38</sup>, según ella, una secta mafiosa que intenta “colonizar las cabezas”<sup>39</sup> de la gente y con-

---

<sup>38</sup> Según la aclaración hecha por el dramaturgo a la autora del artículo, el prototipo de esta organización poderosa sería el Opus Dei.

<sup>39</sup> Campos García (2009), *op. cit.*, p. 62.

trolarla hasta en su intimidad. La batalla de Inés es dinamitar aquel mundo, lo que hace durante la cena del rector<sup>40</sup>.

El Tenorio del siglo XXI, nada burlador, además de oportunista, o hasta el colaborador de los que representan el sistema opresor, es poco activo y eficaz como seductor y amante. Habla del amor, pero Inés tiene que animarlo para que cumpla con sus deberes de pareja. La primera noche que pasan juntos no le sale bien ni la seducción ni el sexo, porque tiene la mente ocupada con el misterio de la muerte de la cucaracha de la que se sirvió Inés para iniciar su lucha contra el sistema opresivo.

Las declaraciones de amor con las que el protagonista de Campos intenta seducir a su Inés parodian la retórica de los Don Juanes románticos, modelo ya del todo caduco. La burladora de Sevilla toma con risa esos esfuerzos de impresionarla que acusan la misma falta de originalidad que caracteriza toda la postura vital de su compañero, pidiéndole que le anote las amorosas “paridas que decía” para que pueda reírse de ellas con sus amigas<sup>41</sup>.

El sonido del móvil que interrumpe el acto de amor de la pareja donjuanesca expone hasta qué grado la vida de los personajes se ve dominada por las nuevas tecnologías. Juan y Luis cosechan éxitos en el mundo virtual, mientras que en el real no se arriesgan a desafiar a los que consideran poderosos. Estos burladores degradados y mediocres amantes, en su tiempo libre convertidos en Hackers de Cristo, se dedican a introducir, en las películas porno, los virus que permiten a la secta controlar la actividad de internautas. Juan, quien declara su deseo de permanecer neutral, colabora con el sistema sólo “por inercia, tal vez; por acomodo”<sup>42</sup> y para divertirse un poco, eludiendo el escándalo, motivo crucial en los Don Juanes tradicionales. A fin de combatir los tentáculos del sistema al que odia, la burladora moderna se sirve de su cuerpo desnudo, pero acude también a

---

<sup>40</sup> Llama la atención que la burla que Inés, el Don Juan contemporáneo, hace en la cena del rector viene precedida de una apuesta que remite a la obra de Zorrilla. Los nombres de las que apuestan, Inés y Ana, hacen pensar en las amadas de los burladores zorrillescos, Tenorio y Mejía, los que en el drama romántico rivalizan seduciendo a las mujeres y matando a los hombres. En Campos hay una inversión de la situación paradigmática que conocemos de la versión romántica: aquí los burladores masculinos se enfrentan en el mundo virtual usando “florete metafóricos”, mientras que en el mundo real son las mujeres las que se atreven a hacer frente a la hipocresía y opresión. Son ellas las que seducen y se presentan dispuestas a matar de verdad.

<sup>41</sup> Campos García (2009), *op. cit.*, p. 58.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 111.

las nuevas tecnologías y medios de comunicación a través del móvil con cámara fotográfica, símbolo de un puñal contemporáneo, pues con el teléfono la pareja donjuanesca mata al rector, ya que éste, al quedar públicamente difamado, se ve obligado a quitarse la vida (o se la quitan sus compañeros de la secta). Antes de acudir a la cita con el rector, Inés y Juan se aseguran de que el móvil tiene batería, como si se tratara de comprobar si el arma está cargada.

El mítico Don Juan se rebela contra las leyes divinas y humanas, contra las limitaciones que la Iglesia y la sociedad imponen al ser humano, y lo hace violando las normas que rigen su vida sexual; el de Campos apoya a los grupos del poder (la Iglesia, las élites intelectuales) actuando como Hacker de Cristo. No sólo renuncia a su propia libertad, sino que ayuda a los opresores a limitar la libertad de los demás. Cambia de postura al encontrar la otra mitad del Don Juan moderno tal como lo ve Campos. El contacto con una mujer rebelde y atrevida hace que el Tenorio del siglo XXI, tras la muerte de ella (no se sabe si era otra víctima de los Hackers o tal vez de un amor infeliz), vuelva a Sevilla convertido, él también, en rebelde. Tal evolución se ofrece contraria a la del protagonista de Zorrilla, quien deja de rebelarse contra las leyes humanas y divinas; se convierte, por lo que se salva. Pero el Tenorio de Campos también se salva del infierno al que le quiere llevar el rector, arrepintiéndose de ser un Hacker de Cristo, cuando no estaba seguro de que debía serlo, y disculpándose a sí mismo de este pecado.

La versión del mito donjuanesco que propone Campos aparece como una divertida parodia de las situaciones que el público reconoce perfectamente. Ni la sátira de la literatura donjuanesca en general ni de una obra en especial es el fin que el autor reconoce perseguir<sup>43</sup>. Sin embargo, el efecto que consigue al someter a los personajes que son trasuntos de los héroes clásicos a los procedimientos paródicos expuestos da como efecto final una corrosiva y a la vez tierna sátira del mismo personaje de Don Juan tal como éste aparece en las obras canónicas del género y en la imaginación de los que la conocen, no tanto por haber leído o visto las obras en las que queda plasmada su figura, sino por formar parte del imaginario colectivo.

4. Un caso particularmente interesante de parodia de *Don Juan Tenorio* nos la ofrece D.J. de Jerónimo López Mozo, pieza de una estructura muy compleja (1986) que remite a varias

---

<sup>43</sup> Lo confiesa durante una de las entrevistas con la autora del artículo.

obras del canon donjuanesco. En *D.J.* se reelabora la obra de Zorrilla, la que se evoca a través de *La Regenta* de Leopoldo Alas<sup>44</sup>, Clarín, novela cuyo argumento a su vez surge como un reflejo deformado del *Don Juan Tenorio*, igualmente parodiado. La primera escena de *D.J.* remite obviamente al capítulo XVI de *La Regenta*<sup>45</sup>, en el que la protagonista asiste a una representación de la obra de Zorrilla. López Mozo cita literalmente un fragmento de la famosa escena conocida como la del sofá, para, en el mismo primer acto, volver a retomar el texto del dramaturgo romántico, pero esta vez en forma de síntesis e imitación cómica en el discurso de Ana, remedo de la heroína de *La Regenta*, quien comparte con su amiga, Obdulia, otro personaje que remite a la novela clariniana, sus impresiones de la representación de la obra zorrillesca. Igual que en Clarín, en López Mozo, Ana al ver la obra se identifica por completo con la protagonista de *Don Juan Tenorio*. Aquí hasta desaparece de su palco (o se lo imagina), cuando su marido, Fermín, se duerme, para aparecer en el escenario interpretando el papel de la novicia adorada de Tenorio en el momento cuando se decide su salvación. Hay que aclarar que el protagonista de López Mozo, don Juan Marín, es actor y director de una compañía teatral cuya popularidad se debe a los montajes de *Don Juan Tenorio*. Él mismo se identifica con el personaje principal al que interpreta hasta el punto que su público llega a creer que es una encarnación del mítico Don Juan. Lo mismo parece creer Ana, quien decide huir con este hombre en cuya figura ve materializarse su sueño del amante ideal, alguien que la salve del aburrimiento de su vida matrimonial como el protagonista de Zorrilla salva a su Doña Inés de la vida monacal.

La pieza de López Mozo comienza con la representación del *Tenorio* a la que asiste Ana, cuya mirada condiciona nuestra percepción debido a que ya en el primer acercamiento a la representación de la obra zorrillesca, en una escena que remite obviamente a Clarín<sup>46</sup>, la mujer se identifica con Doña Inés, por lo que el sofá donde debería hallarse la actriz que la interpreta se le antoja vacía y nos llega tan sólo “la voz de Doña Inés”; en

---

<sup>44</sup> Se llama Alas uno de los personajes que en *D.J.* siguen la representación del *Tenorio* y Leopoldo, uno de los actores que la llevan a cabo.

<sup>45</sup> Los personajes de López Mozo, que en el teatro de Oviedo ven la obra de Zorrilla, comentan que esta vez el papel principal lo desempeña Juan Marín y no Perales (este nombre lleva el actor que interpreta a Don Juan en Clarín).

<sup>46</sup> Quien, sin embargo en su novela no cita el texto de Zorrilla, lo que hace López Mozo en su drama.

su propia interpretación de la representación del *Tenorio*, la que da a conocer a Obdulia, ya entra por completo en el papel de la novicia enamorada. Cuando se pone a resumir el argumento de la obra, aparecen los personajes zorrillescos que la representan tal y como Ana la recuerda<sup>47</sup>. El texto del dramaturgo romántico pasa por el filtro de la memoria y sensibilidad de la protagonista de López Mozo, la que, evocando el montaje al que asistió, resalta las escenas que la impresionaron más y rellena vacíos de la memoria imaginando réplicas y situaciones. En *D.J.* observamos una progresiva gradación de los procedimientos deformadores que atañen al texto de Zorrilla, texto que se evoca en clave de parodia al tiempo que la parodia de las situaciones que conocemos de la novela de Clarín cobra un carácter cada vez más cómico. El efecto de comicidad que produce esta doble parodia de las obras que desarrollan el tema donjuanesco no se debe a una degradación de la condición de los personajes encargados de llevarla a cabo, como en Valle, en Riaza y en cierta medida también en Campos; ni tampoco a la inversión de la relación que existe entre Don Juan y Doña Inés en lo que concierne a sus respectivos papeles del seductor y objeto de seducción, como ocurre en Campos, pero también en Valle. Aquí el efecto cómico aparece al parafrasear el autor. en la voz del personaje, el texto de Zorrilla de una manera libre y desenfadada. El mismo autor afirma<sup>48</sup> que su obra no fue un deliberado intento de satirizar ninguno de los textos a los que remite su versión del mito de Don Juan, aunque reconoce que, al haberlos sometido a una forma de parodia, el resultado final que consiguió puede ser la sátira de la literatura que se acerca al personaje mítico adoptando el enfoque romántico (en el caso de *La Regenta* se trataría de la sátira de la obra zorrillesca ya previamente parodiada y satirizada por Clarín<sup>49</sup>).

Terminando el estudio de las cuatro obras contemporáneas que ofrecen unas curiosas parodias de *Don Juan Tenorio*, me interesa volver a insistir en que éstas, a parte de ser unas divertidas relecturas de la versión romántico-sentimental del mito donjuanesco que propuso Zorrilla, presentan, —en particular

---

<sup>47</sup> Otra vez tenemos que ver con el teatro en el teatro.

<sup>48</sup> En una de las entrevistas con la autora del artículo.

<sup>49</sup> Mesía, la paródica encarnación clariniana del legendario Don Juan, el llamado Tenorio vetustense, al ver el entusiasmo que en Ana Ozores despertó la obra se indigna: “¡Si el don Juan de Zorrilla ya sólo servía para hacer parodias!...” (Alas, Leopoldo “Clarín”: *La Regenta*. Madrid: El Mundo Unidad Editorial, 1999, vol. I, p. 375).

en Valle-Inclán, Riaza y Campos— un lúcido análisis de la realidad socio-política de la época en que surgen. A través de las recreaciones paródicas del *Tenorio*, los dramaturgos se alzan contra ciertos valores que aprecian sus contemporáneos y que ellos mismos consideran como erróneos. A mi juicio, las cuatro originales reelaboraciones del tema donjuanesco que estudio en mi artículo se presentan, por su parte, como una caudalosa fuente de inspiración para las nuevas y a su vez inspiradoras relecturas del más vivo de los mitos literarios españoles.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alas, Leopoldo "Clarín": *La Regenta*. Madrid: El Mundo Unid Editorial, 1999, 2 vols.
- Baczyńska, Beata: *Historia literatury hiszpańskiej*. Warszawa: PWN, 2014.
- Brunel, Pierre: *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Robert Laffont, 1999.
- Campos García, Jesús: *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2009.
- Casalduero, Joaquín: *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, [1938] (1975).
- Castilla, Alberto: «Introducción», en: Riaza, Luis: *El desván de los machos y el sótano de las hembras* seguido de *El palacio de los monos*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Fernández Insuela, Antonio: «Humor y crítica en una reelaboración del Don Juan: *d.juan@simetrico.es*, de Jesús Campos García», en: Campos García, Jesús: *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2009, pp. 9-15.
- Floek, Wilfried: «De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán», en: *Hispanística XX*, 4, Université de Dijon, 1986, pp. 153-171.
- Genette, Gérard: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Trad. de Tomasz Stróżyński y Aleksander Mileck. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2014.

- Hutcheon, Linda: *Teoría parodii. Lekcja sztuki XX wieku*. Trad. de Agnieszka Wojtanowska y Witold Wojtowicz. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2007.
- Kunicka, Elżbieta: «La superación de la parodia literaria en los esperpentos de *Martes de Carnaval* de Valle-Inclán», en: Aszyk, Urszula (coord.): *Reescritura e intertextualidad. Literatura – Cultura – Historia*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia, 2007, pp. 225-241.
- *El “fantoche humano” y la renovación teatral española*. *La marionetización del personaje en los esperpentos de “Martes de Carnaval” de Valle-Inclán*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- Lavaud-Fage, Eliane: «Otra subversión valleinclaniana. El mito de Don Juan en *Las galas del difunto*», en: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.): *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberger Kolloquiums vom 6.-8. November 1986*. Tübingen: Max Niemeyer, 1988, pp. 139-146.
- López Mozo, Jerónimo: *D.J.* Madrid: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987.
- Mańkowska, Joanna: *El ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo en España*. Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej, 2012.
- «Cuatro tipos de personaje donjuanesco frente al problema de la libertad», en: Baczyńska, Beata/ Krupa, Marlena (eds.): *Entre artes, culturas y tiempos. Poesía y teatro hispánicos*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2014, pp. 151-163.
- «Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes de Luis Riaza: enfoque contemporáneo del mito donjuanesco», en: Kumor, Karolina/ Moszczyńska-Dürst, Katarzyna (eds.): *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a Urszula Aszyk*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2014, pp. 185-195.
- «Dramaturgia del Nuevo Teatro español: una propuesta del teatro en el que se encuentran las artes», en: Piłat Zuzankiewicz, Marta/ Aszyk, Urszula/ Escudero Baztán, Juan Manuel (eds.): *El texto dramático y las artes visuales. El teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*. New York: IDEA/IGAS, 2017, pp. 331-344.
- «*d.juan@simetrico.es* (*La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI*), de Jesús Campos García: la figura del mítico burlador deconstruida

- y reconstruida a lo postmoderno», en: Iacob, Mihai/ Posada, Adolfo R. (eds.): *Narrativas mutantes: Anomalía viral en los genes de la ficción*. București: Ars Docendi, 2018, pp. 281-295.
- Perales, Liz: «La última palabra. Jesús Campos. Don Juan no está para reformas. Hay que demolerlo», *El Cultural* (30-X-2008), p. 50.
- Riaza, Luis: *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes*. Hormigón, Juan Antonio: *Judith y Holofernes*. Nieva, Francisco: *Teatro Furios*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, S. A. Edicusa, 1973.
- Rousset, Jean: *Le Mythe de Don Juan*. Paris: Armand Colin, [1978] 2012.
- Rubio Jiménez, Jesús: «Introducción», en: Valle-Inclán, Ramón del: *Martes de Carnaval. Esperpentos*, ed. de Jesús Rubio Jiménez. Barcelona: Espasa, 2016.
- Valle-Inclán, Ramón: *Martes de Carnaval. Esperpentos*, ed. de Jesús Rubio Jiménez. Barcelona: Espasa, 2016.
- Zorrilla, José: *Don Juan Tenorio*, ed. de Aniano Peña. Madrid: Cátedra, 2016.



