

## La cultura visual y la construcción de la tríada de mitos españoles: Celestina, Don Quijote y Don Juan\*

*Este artículo intenta explicar el proceso por el que las figuras literarias de Celestina, Don Quijote y Don Juan se han transformado en “mitos” que se consideran reflejos de la identidad española. Se examinan seis etapas comunes en la recepción de cada personaje: 1) su refundición en medios pictóricos, teatrales y musicales; 2) la simplificación visual de los rasgos físicos y psicológicos que definen a estos tres personajes; 3) su gran acogida internacional; 4) su recepción fuera de España como representaciones del “carácter español”; 5) la apropiación de la figura en ideologías políticas, teorías psicológicas, historias nacionales u otros sistemas explicativos de la sociedad española; 6) y la comercialización de las figuras con fines económicos. La temprana diseminación y transformación de las figuras literarias en la cultura visual fue crucial para que estas entrasen en el proceso de mitificación. Por su esencial aspecto visual, se entiende que la cultura visual incluye la ilustración gráfica de libros además de las artes performativas.*

¿Cómo es que los españoles del siglo XXI siguen considerando a los protagonistas de obras de la edad moderna temprana arquetipos de su identidad nacional? Se ha de tomar en cuenta el siguiente ejemplo: la exposición de arte moderno y contemporáneo, “Tres mitos españoles. La Celestina, Don Quijote y Don Juan”, patrocinada por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y la Junta de Castilla-La Mancha y presentada en el Centro Conde Duque de Madrid en el año 2004. Al hacer publicidad de la exposición, José Luis Díez, el conservador del Museo del Prado y comisario de la exposición, apela a la memoria de Ramiro de Maeztu, quien describió a las tres figuras literarias como “prototipos ideales” del “carácter español” en 1926. Para la inauguración de la misma exposición, el vicepresidente de la Junta de Castilla-La Mancha recomendó la lectura del *Quijote* por ser una “reflexión sobre España” (Samaniego). Hay que cuestionar si se puede hablar de una “reflexión” o un “reflejo” de España, pues cualquier relación mimética, tal como se sugiere por hablar de “reflejos”, se puede poner en entredicho por el proceso de construcción de “mitos”. Como tales “tipos”, Celestina, Don Quijote y Don Juan sirven como figuras en las que plasmar señas de identidad para reforzar

construcciones de lo que es comportarse como un español en términos ideológicos, políticos o sexuales.

En el presente estudio se intenta mostrar que la cultura visual, entendida a la vez como medio pictórico y como medio teatral o espectacular, ha contribuido a que las figuras originadas o imaginadas por Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes y Tirso de Molina lleguen a ser, no simplemente adaptaciones refundidas, sino “tipos” independientes del texto original. Al escribir sobre imágenes gráficas cervantinas, José Manuel Lucía Megías observa que “al convertirse en un mito, más allá de la caricatura, don Quijote será capaz de vivir más vidas de las ideadas por Cervantes” (35). Mi propósito será demostrar cómo el personaje literario se desprende de su texto original, y luego indagar en el proceso que produce dichos “mitos” nacionales. La cultura visual va a definirse de manera que incluya tanto representaciones gráficas como teatrales y operáticas, ya que no pueden concebirse estos medios performativos sin sus respectivos aspectos visuales. Se propone, entonces, indagar en el proceso de construcción de la categoría de un “mito” fundamentalmente visual, que se encapsula en una figura humana de reconocimiento fácil e inmediato. Como se trata de un recorrido histórico a lo largo de más de cinco siglos y de un sinfín de obras, este análisis no puede ser exhaustivo; al contrario, se va a enfocar en ciertos pensadores, etapas y artistas cruciales para el desarrollo histórico del proceso de mitificación. Se analizarán varios factores con el fin de explorar cómo estos tres personajes ficticios han llegado a ser “mitos españoles” en la actualidad: 1) su refundición en medios pictóricos, teatrales y musicales;<sup>1</sup> 2) la simplificación visual de los rasgos físicos y psicológicos que definen a estos tres personajes; 3) su gran acogida internacional como figuras que ejemplifican dilemas morales o existenciales; 4) su recepción fuera de España como representaciones del “carácter español”; 5) la apropiación de la figura en ideologías políticas, teorías psicológicas, historias nacionales u otros sistemas explicativos de la sociedad española; y 6) la comercialización de las figuras con fines económicos. La transformación visual en “mito” o “tipo español” antecede históricamente al uso ideológico y económico de las figuras de Celestina, Don Quijote y Don Juan.

La cultura visual se concibe en este artículo como representación a través de medios pictóricos y teatrales u operáticos. Al trasladar al personaje literario a un medio que depende de un aporte visual, ya sea representándolo como figura en un grabado o a través de la actuación de un actor o actor/cantante en un escenario, se le cambia radicalmente por el mero hecho de hacerlo presente ante los ojos de un espectador. Esta transformación contribuye a que el personaje resulte extraño en dos

sentidos: se le traslada de su texto originario a una nueva representación en otro medio y, además, a través de su representación en medios con aporte visual, se hace más fácil su exposición a públicos de otros países y tiempos. Está claro que el lector de una obra literaria, tal como el *Quijote*, tiene la libertad de interpretar libremente el texto con el que se enfrenta. Sin embargo, pasar la obra a otro medio, sobre todo visual o teatral, invita al lector a participar más plenamente en el proceso hermenéutico. Los artistas, al crear una imagen de un texto, no solo dibujan a los protagonistas, sino que también tienen que reducir una trama compleja a episodios clave con los que encuadrar la acción, proceso que Edward Hodnett llama “momentos de elección” (7). Al hacer eso, los artistas gráficos ya están transformando la trama original. Pero el proceso de interpretación se complica más cuando el espectador de la imagen gráfica la interpreta. Como explica W. J. T. Mitchell, la expresión gráfica requiere del espectador un acto de “ventriloquismo”, ya que se insertan en la imagen claves para otorgarle elocuencia al medio mudo que es el arte pictórico (41). En cuanto al caso de nuestros tres “mitos”, ese hacer “hablar” a la imagen, que efectúan tanto el artista como el espectador, desarrolla un proceso de ruptura de las fronteras entre la obra original, los subsiguientes intérpretes y un público más amplio. En el caso de las refundiciones teatrales y operáticas el proceso es semejante. Basándose en las ideas de J. L. Austin de los “speech acts”, Cameron Duncan describe el poder disruptivo de la ópera ante el público y señala que, al igual que todo espectáculo, la ópera exige un público, pero el espectador se encuentra en una situación en la que se le incita a participar en una relación dialógica con la obra (301). En este sentido, la representación operática (y se puede decir lo mismo del teatro) se convierte en el sujeto que actúa (Duncan 300-301). Propongo demostrar aquí que la divulgación de las nuevas figuras de los protagonistas de *Don Quijote*, *El burlador de Sevilla* y *convidado de piedra* y *Celestina* abrió el horizonte hermenéutico hacia una multiplicidad de interpretaciones. Estas figuras se han hecho múltiples y maleables a la vez que los receptores se convertían en intérpretes activos. Al desarrancarse el personaje del texto escrito, la cultura visual lo transforma en una figura que circula entre diferentes culturas y países, que puede servir para diferentes propósitos y que va adquiriendo nuevos significados y connotaciones culturales.

#### PASO 1: REFUNDICIÓN EN MEDIOS VISUALES Y TEATRALES

En este primer paso los tres personajes literarios se trasladan desde el texto escrito a medios visuales y representacionales, es decir, de algún modo, se hacen carne. Lo que destaca en la temprana recepción tanto de

*Celestina* como del *Quijote* es la fuerte tradición iconográfica de la ilustración de libro. En el caso del *Quijote*, una ilustración aparece en una portada francesa de la segunda parte (París: Jacques de Clou et Denis Moreau, 1618) y se repite en una edición francesa de 1620 (Londres: Blount). A partir de 1640 las ediciones ilustradas son numerosas e incluyen múltiples imágenes, empresa costosa que remite a las expectativas crecientes de un público que busca ediciones ilustradas. La figura de don Quijote desde sus primeras encarnaciones gráficas se identifica por su peculiar indumentaria compuesta del bacín del barbero (que para él era el yelmo de Mambrino) y la vieja armadura. El que lleve dicho atuendo por el campo es suficiente para significar visualmente la falta de cordura que padece don Quijote haciendo innecesario agregar más precisiones a su figura. En el siglo XVII las ilustraciones de mayor circulación, incluso en España, se basan en dibujos de Jakob Savery y Federic Bouttats donde no se distingue una figura alta ni delgada del supuesto caballero andante, pero sí lo visten con su armadura y yelmo de Mambrino, resultando la inclusión de estos elementos coherente con el efecto cómico que se busca en la interpretación visual del texto. Tal vez la peculiar indumentaria del bacín del barbero y la vieja armadura llamen la atención del público lector, pero hay que subrayar que la vestimenta de don Quijote no tiene semejanza alguna con el contexto inglés, francés u holandés del siglo XVIII, si bien es precisamente en estos países donde se producen las ilustraciones del libro. Los episodios que se escogen para ilustrar ejemplifican los resultados violentos o graciosos que ocurren cuando el protagonista falla a interpretar el entorno debido a su juicio trastornado. La gran novela cervantina nunca ha dejado de ser ilustrada, aun en épocas cuando no se acostumbraba a ilustrar novelas.<sup>2</sup>

Las primeras portadas de *Celestina* evidencian no solo el protagonismo de la alcahueta en las intrigas sexuales y comerciales que caracterizan la obra, sino también su representación visual estereotipada que nos ha llegado hasta el siglo XXI. De acuerdo con Manuel Abad, “[d]el conjunto de los personajes, tal vez sea el de Celestina el menos alterado en sus diversas representaciones iconográficas. Para ella no cuentan las modas” (234). En la portada de la edición sevillana del 1502 aparece la figura de Celestina como una mujer vieja con rosario que llama a la puerta, representación que se repite en la de Valencia (1514) y en subsiguientes portadas que parten del modelo sevillano (Sevilla 1511; Sevilla 1513-15; Roma 1515-16; Sevilla 1518-20; Burgos 1531; y con variaciones en Sevilla 1523; Venecia 1531; y Venecia 1534) o del valenciano (Barcelona 1525; Barcelona 1531 con otras variantes; Toledo 1526; Valencia 1529). En la portada de Alcalá de Henares de 1536 aparece Celestina junto a Calisto y Melibea como

protagonista. Poco después aparece el nombre de Celestina en el título de la obra. La edición a cargo de Jacobo Cromberger, de Sevilla (1518-1520), se imprime con el título de *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. Es en la traducción italiana de Cesare Arriavabene de Venecia, de 1519, donde el título aparece como *Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea*. La portada de esta edición representa una escena en que la alcahueta implora a Melibea que goce de su juventud, con ambas sentadas ante la cama con dosel de la doncella que sirve como una especie de proscenio.<sup>3</sup> A partir de entonces, se incluye el nombre de Celestina en todas las traducciones italianas del siglo XVI, a pesar de que falta en las ediciones españolas publicadas en Italia (Kelley 16-20). La primera traducción francesa (París, 1527) se titula *Celestine*, sin hacer referencia a los demás personajes, además de incluir en la portada la imagen ya típica de la alcahueta vieja con su rosario. De hecho, representar a la vieja alcahueta en la portada y titular el libro solo *Celestine* o *Celestina* contribuyen a la identificación de esta como protagonista de la obra.<sup>4</sup> Se ha sugerido que las tempranas ilustraciones del libro destacaban sus aspectos performativos, sobre todo de modo cómico, puesto que la descendencia literaria española de la obra de Rojas no imita ni a Calixto ni a Melibea, sino a Celestina, a cuyo modelo se deben las protagonistas de *La pícara Justina* de Francisco López de Úbeda (1605) y *La hija de Celestina* de Alonso J. Salas Barbadillo (1612) (Montero 219). De hecho, la *Segunda comedia de Celestina* de Feliciano de Silva se imprimió con ilustraciones provenientes de una edición de *Celestina* (Venecia, 1534) (Montero 219). En 1555 Sebastián de Horozco apunta que salió una figura de “Celestina con su cuchillada y canastilla de olores” en las fiestas toledanas que celebraron la reconversión de Inglaterra al catolicismo (cit. en Snow, “Peripecias dieciochescas” 133-34). Estos son dos de los mismos atributos que identifican a Celestina en la portada de Toledo de 1500, pues en esta la vieja llama a una puerta con canastilla en mano y se le ve plenamente la cicatriz en la cara.

Aunque el caso de Don Juan difiere de las otras dos obras por ser una obra teatral, hay que tener en cuenta los aspectos visuales de la puesta en escena de las adaptaciones extranjeras, además de las modificaciones a la trama y la psicología del personaje. Así la categoría de cultura visual se expande para incluir el vestuario, el decorado, la acción de los actores en el escenario y los efectos especiales. De hecho, la popularidad de la historia de Don Juan se debe en gran parte al dramatismo de los elementos supernaturales, como la estatua de piedra y la amenaza de condena al infierno, sin contar los episodios con los personajes femeninos. La representación temprana de la trama se bifurca en dos vertientes: una

popular, que aprovechaba las raíces folclóricas de la obra de Tirso y usaba modelos de performance como la *commedia dell'arte*, la pantomima y los títeres; y la otra erudita, que aprovechaba las vertientes trágicas y moralizantes de la historia (Gingras 121). En Italia la historia de Don Juan se conocía a través de representaciones realizadas por compañías de *commedia dell'arte* con el título de *Il Convitato di pietra*, a la vez que en Francia era conocida como *Le Festin de Pierre*. La puesta en escena italiana recurría a los personajes tipo o *zanni* (sobre todo Arlequín y Brighella), quienes hacían el papel de escudero del seductor, y también hombres ancianos como el Doctor y Pantalone, un mercader. Don Juan se representaba como el *capitano* español, que se vestía con jubón y sombrero con pluma, y lucía una espada que blandía en los duelos teatrales. Ya desde el siglo XVI el *capitano* era joven, bien vestido y sin máscara, asemejándose al joven enamorado, o *innamorato* (Katritzky 213-15). El humor a veces estribaba en la destreza con que el protagonista engañaba a los demás. La corporalidad y conducta grosera distinguían la comicidad del escudero, que echaba de menos los *macaronis* napolitanos o se tiraba un pedo (Haslett 23). La maldad y la arrogancia de Don Juan se aumentaba a través de los estereotipos de los españoles que forman parte de los registros culturales de la *commedia dell'arte* (Smeed 5).<sup>5</sup> En Francia el personaje de Don Juan se asociaba con el libertinaje y el ateísmo, aunque Villier decidió situar la acción en tiempos antiguos para que su protagonista clamara contra Júpiter (Haslett 24).<sup>6</sup> *Dom Juan* de Molière, puesta en escena en 1665, también fue interpretada como una obra inmoral y se prohibió su representación a pesar de la acogida calurosa del público. Los panfletos que circulaban denunciaban la obra porque se burlaba de la religión y predicaba el libertinaje, ya que Don Juan se representaba como un ateo que se burlaba de Dios, y su escudero, más impío que su amo, hacía que el público se riera de la majestad divina (Haslett 25).<sup>7</sup> El caso de *Don Juan* ejemplifica lo que les pasa también a *Don Quijote* y a *Celestina* en sus primeras transformaciones a través de representaciones visuales y teatrales. Las tres obras literarias se vuelven populares en el sentido de que llegan a un público que abarca al pueblo. En este proceso, las representaciones específicas agregan o destacan aspectos vulgares, si no obscenos, de las obras.

#### PASO 2: SIMPLIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES

Una consecuencia de esta “vulgarización” es centrar la recepción de estas obras en sus personajes principales. A la vez, la representación de los protagonistas se reduce a ciertos rasgos físicos y psicológicos que sirven para identificarlos a primera vista. A fin de diferenciarlos de otros

personajes semejantes, los protagonistas de estas tres obras fueron convertidos en figurines, si no en caricaturas, en definitiva, en figuras con señas de identidad únicas y distintas. Aunque Rojas había dejado en su texto varios signos concretos que conllevan cierto significado para personalizar a Celestina, esta reducción la transforma en alcahueta vieja y astuta que, si bien lleva rosario, este sirve solo como signo de su hipocresía. La cara se distingue por una barbilla prominente, ojos hundidos y una nariz grande: todos ellos signos de vejez que la asemejan a una calavera (Fernández Rivera). Su cara es un signo de muerte y una especie de emblema de *vanitas*, que sirve para recordarle al público las consecuencias nefastas de la lascivia. En el caso de *Don Quijote de la Mancha*, Cervantes incrusta en su texto una ilustración que, según Eduardo Urbina, inicia la tradición iconográfica de una representación carnavalesca del personaje (“Visual Knowledge” 29). Como uno entre los múltiples que de alguna manera “cuentan” la historia de Don Quijote, el pintor imaginado por Cervantes retrata a un Sancho con gran barriga y piernas largas, o sea con “largas zancas” (Parte I, cap. 9). No obstante, Don Quijote y Sancho rápidamente se reducen a sus respectivas figuras: el amo delgado, alto y necio, y el criado bajo y rotundo. El contraste cómico depende de una oposición visual entre las dos figuras de la pareja; ha operado un cambio en la figura de Sancho, quitándole las piernas largas para insistir en su baja estatura que contrasta con la alta figura de Don Quijote. Don Juan, de acuerdo con su representación en la *commedia dell’arte* y en otras refundiciones teatrales, es el seductor por excelencia. Repite su empeño egoísta por cumplir todo deseo sexual, escapándose después de las consecuencias de sus actos. Esta acción repetitiva, el volver a vivir la misma trama, sirve para aumentar la diversión del público (Tonelli 450-2). En cuanto a su figura, es joven, alto y a veces de nariz exagerada; además, lleva ropa y sombrero, este frecuentemente con pluma, lo cual indica nobleza. Así aparece en el frontispicio dibujado por Pierre Brissart y grabado por Jean Sauvé que acompaña la edición de la obra de Molière (París, 1682) cuando Don Juan se enfrenta con aire altivo y noble al convidado. Décadas después de su aparición en los textos primarios españoles, Celestina, Don Quijote y Don Juan lucirán figuras visuales reconocibles en otros países europeos.

### PASO 3: ACOGIDA INTERNACIONAL DE LAS FIGURAS BAJO CATEGORÍAS MÁS ELEVADAS

Es cierto que la literatura española del Siglo de Oro gozaba de gran prestigio en la Europa barroca, pero la acogida internacional que tuvieron Don Quijote, Celestina y Don Juan superaba la general popularidad de lo

“español” y llevó a estos personajes a ser vistos bajo categorías más serias o elevadas. Es decir, se ven las figuras - y se leen sus obras - bajo ópticas que dignifican sus historias como ejemplos de dilemas morales y hasta históricos. Eso posibilita la representación moralizante, didáctica e incluso simpática de personajes que se habían visto como ridículos. En los siglos XVIII y XIX la recepción de *Don Quijote de la Mancha* se bifurca, dividiéndose entre una corriente todavía humorística que destaca la necesidad del protagonista y la simpleza de su criado, y una nueva corriente que ensalza a Miguel de Cervantes como autor de primera categoría, a la par de Homero. En el ámbito gráfico, la vertiente humorística encuentra nueva vida en la obra de artistas satíricos como William Hogarth (1724) y George Cruikshank (1824), pero se nota que dichos artistas suelen adaptar la arquitectura, el paisaje y la vestimenta de los personajes secundarios al ámbito inglés. Es decir, sus Don Quijotes no tienen por qué ser españoles, pues la mordedura satírica es universal, por lo que Hogarth prefiere representar a Sancho, al cura y al barbero en vez de al icónico caballero andante (Schmidt, *Critical Images* 101-3). Es en la vertiente neoclásica cuando se empieza a subrayar el carácter español de Don Quijote, ya que entonces se le atribuye a Cervantes una tarea elevada, que es criticar ciertos aspectos de la nación española. Esta tarea patriótica que se le atribuye a un Cervantes ya visto como héroe nacional la enuncia Gregorio Mayans y Siscar en una magnífica edición en lengua española publicada en Inglaterra (Londres: Tonson, 1738) cuyas imágenes gráficas fijarán la recepción neoclásica. Según Mayans y Siscar, la obra cervantina denuncia la literatura caballerescas por ser perniciosas y representar ideas fantásticas que eran herencia de la presencia islámica en Iberia (Schmidt, *Critical Images* 51-3). El frontispicio diseñado por George Vanderbank y ejecutado por Gerard van der Gucht representa a Cervantes como héroe apolíneo acercándose al monte Parnaso para echar a los monstruos que lo ocupan; además, el instrumento de su ataque será Don Quijote, lo que se señala mediante la máscara con el perfil del protagonista que Cervantes lleva en la mano. La otra ilustración realizada por los mismos artistas muestra a Don Quijote contando lo que le había sucedido en la Cueva de Montesinos. Está sentado encima de la boca de la caverna, dentro de la que se ven grabados como espectros de su imaginación las figuras fantásticas del caballero Durandarte y el mago Merlín (Schmidt, *Critical Images* 53-5; 68-70). El aspecto estafalario de Don Quijote, delgado y delicado, personifica su capacidad de ensoñación y fantasía. Sancho, que escucha el reportaje con una sonrisa sardónica, es de una bajura grotesca que enfatiza el contraste mental entre los dos personajes, uno soñador y el otro escéptico. Como consecuencia de las lecturas del período romántico de las figuras de



Don Quijote y Sancho, estos personajes quedan reducidos a una pareja de opuestos tanto en su aspecto físico como en su visión del mundo en las manifestaciones populares.

Es la representación operática de Don Juan la que lo transforma de una figura malvada en una trágica. En la *commedia dell'arte* se hacía hincapié en los toques lúgubres que dramatizaban la cena con la estatua de piedra, detalles ya señalados por Tirso: la mesa con manta y cubiertos en negro, criados espectrales y comida de culebras, escorpiones y bichos (Russell 25). Es probable que la puesta en escena de los elementos sobrenaturales, tal como se ve en *The Libertine* de Thomas Shadwell (1675), eclipsara todo mensaje moral, tanto por la multiplicación de efectos asombrosos como por el escepticismo ante la intervención divina en el mundo terrenal que expresa Don Juan (Simerka 229).<sup>8</sup> El ballet *Don Juan* (1761), con música de Christoph Willibald Gluck y coreografía de Gasparo Angiolini, hace de la cena una tragedia ya que Don Juan, encadenado cuando la tierra se abre para tragarlo, se da cuenta de sus pecados en la última instancia (Russell 25-6). Mozart, en su conocida ópera, combinará los efectos especiales para destacar lo lúgubre y sobrenatural con todas las tonalidades emotivas de su composición musical para hacer del burlador amoral un protagonista simpático.<sup>9</sup> Mozart y el libretista Lorenzo da Ponte conciben a su don Giovanni como *a buffo di mezzo carattere* (cómico de carácter mezclado), caracterización que dependía de un cantante capaz de cantar como barítono y tenor y de dar al personaje toques de humor que surgían de una mezcla de soberbia e ironía patética (Pirrota 68). A lo largo de la ópera Don Giovanni muestra características de camaleón que Mozart logra al obligar a su protagonista a adaptarse a la melodía cuando canta con todos los demás personajes (Steptoe 202-3).<sup>10</sup> Mozart aumenta la fuerza sobrenatural que enfrenta a Don Juan por medio de un uso hasta entonces desconocido de numerosos dispositivos musicales en modo *terribile*; así Don Giovanni termina con su grito climático, cambiando de Re menor a Re mayor (Buch 331). La interpretación que E.T.A. Hoffmann hace de la ópera de Mozart resulta decisiva para el siguiente giro en la recepción de Don Juan, ya que es el romántico alemán quien inicia la visión del seductor como un arquetipo del héroe individualista. En su cuento "Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten vorgetragen" ("Don Juan. Un acontecimiento fantástico que le pasó a un viajero entusiasta", 1813), Hoffmann ve al famoso seductor como un hombre favorecido con los dones suficientes para elevarlo hacia la divinidad. Su caída es trágica ya que es su deseo de amor, siendo este el deseo más exaltado del hombre, el que le lleva a la perdición.<sup>11</sup> Como Don Juan es un ejemplo de la naturaleza humana para Hoffmann, Doña Ana lo

habría redimido si el destino no le hubiera sido desfavorable a la pareja (Smeed 30-31). Kierkegaard, igualmente inspirado por Mozart, encuentra en Don Juan la encarnación de una fuerza indomable: el egoísmo de la sensualidad (Grimsley 319). Aun los llamados “anti-románticos” del siglo XIX encuentran en Don Juan excesos de egoísmo, de individualismo y una incapacidad de aceptar las normas sociales ni de asumir las necesidades de los demás, lo que llevará a los diagnósticos psicológicos del siglo XX de infantilismo, homosexualidad reprimida o narcisismo.<sup>12</sup> Lo que todos tienen en común es que ya no lo ven como figura de burla ni burlador, sino como figura que encarna un fallo trágico que ejemplifica la condición humana.

Celestina no goza de un prestigio equivalente al de Don Quijote y Don Juan en la Europa de los siglos XVIII y XIX, sino que va desapareciendo hasta reaparecer en el siglo XX. Ella parece ser la excepción al patrón de recepción trazado aquí. Sin embargo, la alcahueta pasa por un trayecto que antecede al de los personajes masculinos. La *Celestina* de Rojas es la primera obra acogida como obra clásica en molde letrado; en 1624 Kaspar von Barth publica su traducción al latín de la obra de Rojas, el *Pornoboscodidasculus latinus*, y la prologa con un análisis filológico extenso donde la compara - y no negativamente - con la literatura antigua (Carmona Ruiz 95). Los comentarios al texto escritos por Barth indican que la tradición visual le había ayudado a clarificar dos puntos clave para la descripción de la vieja alcahueta. Sin dicha iconografía no habría entendido una referencia a su cicatriz ni a las cuentas de su rosario. Al comentar el Acto IV, opina que una indirecta de Lucrecia que se refiere a la cicatriz como “Dios os salve”, se podría traducir como referencia a una apertura en la cara, indicio, según Enrique Fernández, de que a Barth le resultó difícil comprender el uso coloquial de la frase (463). De manera semejante, Barth observa que sería mejor traducir la referencia a las cuentas del rosario como “conmonitorio”, es decir, librillos de apunte, aunque sí traduce la palabra de acuerdo con su significado correcto (Fernández 478). El filólogo alemán creía que Celestina era la protagonista de la obra, porque la describe como “el corazón de la historia, más astuta que todos los demás”: malvada, sabia y capaz de manipular a los demás personajes en tanto que sabe lo que desean (Fernández 386). La finalidad del libro será didáctica, así que se presenta el texto como lección para los jóvenes en contra de los engaños y las trampas que urden las prostitutas y alcahuetas. Asimismo servirá de amonestación a los ricos contra todo tipo de burlador y embaucador (Fernández 29-30). De acuerdo con Fernando Carmona Ruiz, la entrada sobre la *Celestina* en la *Bibliotheca Hispana Nova* “consiste en su mayor parte en la transcripción de los halagos de Barth” (96). Es más,

Nicolás Antonio concede tanta importancia a los comentarios de Barth en su *Bibliotheca Hispana Nova* porque son apreciaciones hechas por un extranjero; es decir, era prueba de que la obra había ganado fama fuera de España (Fernández 32). Mayans y Siscar repite la evaluación de Juan de Valdés, quien había dicho que no había otro libro en castellano más elegante ni bien escrito, además del decir cervantino que era libro divino (Snow, "Hacia una historia" 161). Debido a la expurgación inquisitorial de la obra llevada a cabo en 1747, la lectura en la España dieciochesca se limita a círculos de élite. Entre sus lectores estuvo Jovellanos, retratado con simpatía por Francisco de Goya, el gran artista que rescata a Celestina. Por un lado, Goya revigora la vertiente tradicional que destaca la vejez, pobreza y descompostura física de la alcahueta a la vez que inaugura otra vertiente costumbrista. De acuerdo con Teresa Lorenzo de Márquez, el dibujo goyesco "La madre Celestina" lleva todas las marcas distintivas del personaje: la cicatriz, el rosario, la botella, la capa y el rostro envejecido. Todo eso evidencia que Goya conocía bien el texto de Rojas (300). Las referencias a otras alcahuetas que controlan a majas jóvenes abundan en sus *Caprichos* y dibujos, y constituyen un comentario satírico sobre el comercio sexual en las calles y en los salones burgueses.<sup>13</sup> Por otro lado, Goya inicia una vertiente visual que da un giro sentimental a la temática, representando juntas a celestinas y majas bonitas vestidas en suntuosos trajes. Así fija el ojo del espectador en la superficie lustrosa de una paleta de colores alegres y pinceladas ligeras que distinguen esos cuadros.<sup>14</sup> En el caso de Celestina, se construía una óptica doble que mantenía una visión satírica de los vicios de la prostitución para así justificar el placer visual que producía la representación artística de las mujeres cortesanas.

#### PASO 4: RECEPCIÓN FUERA DE ESPAÑA COMO REPRESENTACIONES DEL "CARÁCTER ESPAÑOL"

Al ser acogidos internacionalmente como figuras tipo, Don Quijote y Don Juan se reducen gradualmente a los estereotipos europeos del español, mientras la figura inventada por un francés del siglo XIX, Carmen, llega a representar a la española. Ya desde el siglo XVI el estereotipo del español era el de un hombre arrogante y preocupado por su honor. Tanto Don Quijote como Don Juan se emplean en el siglo XVIII para encarnar una nueva característica asociada con los españoles: una fantasía desbordada y enfermiza que abunda en supersticiones e irracionalidad. En la figura de Don Juan, la fantasía desbordada se suma a la arrogancia, ambición y soberbia, estereotipos del español acarreados desde el siglo XVI. Aunque la figura de Don Juan tal como se representaba en la *commedia dell'arte* se ajustaba a la figura típica del capitán español, a partir del siglo XIX

sobresale el motivo de ver en el seductor un símbolo nacional de España. A finales del siglo XVIII se percibe en la indignación de un tal Johann Friedrich Schink cómo esta transformación avanza paso por paso. Schink exclama que Don Juan es la malformación más demente de la fantasía española, además de hipócrita, bestia y engañador (Buch 319). De acuerdo con la visión de España como país infectado por la manía de la literatura perniciosa de la caballería andante, no sorprende que Don Quijote, que se cree caballero andante, se preste a dicho estereotipo del carácter nacional. Esta combinación de irracionalidad y arrogancia pervive en el siglo XX en la visión extrema de los españoles como un pueblo incapaz de una vida comunal o cívica. En 1963 el dramaturgo alemán Max Frisch, al promocionar su obra de teatro *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (*Don Juan o El amor por la geometría*), proclama que Don Juan es español, pues es anarquista (Müller-Kampel 537). El *Don Juan* de Lord Byron parece excepcional, ya que es un “español apacible” (“gentle Spaniard”) y no seductor que se enamora de mujeres que a su vez se enamoran de él (Smeed 37).

Hacer de Don Juan un ser que padece una enfermedad mental en vez de un vicio moral, implica un cambio de perspectiva radical hacia el personaje; emerge, por tanto, otra asociación con Don Juan. Se imagina a un hombre cuya masculinidad es tan extrema que lo sumerge, no en la economía moderna, sino en una economía sexual desbordada que depende de conseguir un sinfín de conquistas carnales de mujeres y, a la vez, de vencer a otros hombres, indirectamente a través de dichas conquistas, o directamente a través de enfrentamientos violentos como el duelo. Esta apreciación de Don Juan la enuncian más claramente escritores franceses tales como Prosper Mérimée, y se relaciona con la fascinación orientalista que tenían los franceses decimonónicos con España. Para los franceses románticos, Don Juan es una figura premoderna que representaría la fantasía de la conquista imperialista. De hecho, cuando se lo analiza desde un punto de vista psicoanalítico con Joseba Gabilondo, por ser Don Juan un español que ilustra esta fantasía regresiva, no sorprende que los franceses proyecten en él sus deseos más primitivos, porque fueron los españoles los primeros que ganaron su independencia de las tropas de Napoleón (42). Es más difícil encontrar datos fidedignos de que Celestina sirviera de mito nacional español fuera de España. Ya en el siglo XIX y hasta hoy día, la imagen femenina “mítica” de España es Carmen, al menos según una encuesta patrocinada por la Unión Europea a finales del siglo XX (Gabilondo 127). Ella es la creación literaria de Prosper Mérimée en su cuento homónimo, y con posterioridad ganó más fama con la ópera de Georges Bizet. Como mujer brava, sensual, seductora y gitana, Carmen es el

homólogo femenino de Don Juan, pero mientras el varón muere por su arrogancia, ella tiene que morir, de acuerdo con José Colmeiro, para exorcizar el deseo sexual proyectado sobre ella, siendo el Otro exótico procedente de una España orientalizada (128). No será ella el tipo femenino que los pensadores españoles querrán adoptar como suyo en el siglo XX y, en cambio, algunos optan por Celestina - o Melibea - en su lugar.

PASO 5: LA APROPIACIÓN DE LA FIGURA EN IDEOLOGÍAS POLÍTICAS, TEORÍAS PSICOLÓGICAS, HISTORIAS NACIONALES U OTROS SISTEMAS EXPLICATIVOS DE LA SOCIEDAD

En pleno siglo XVI, un siglo anterior al *Quijote*, el caso celestinesco establece el precedente en España de que una obra que se había leído bajo una lente humorística se reciba como obra clásica. Don Quijote y Don Juan se acogen como grandes figuras del orbe artístico europeo en el siglo XVIII de manera que vuelvan a ser apropiados por españoles, aunque mediados por su reinterpretación extranjera. Luego dentro de España se echa mano de Don Quijote, Don Juan y Celestina para responder a una variedad de objetivos: diagnosticar y resolver males sociales, promover agendas políticas y aun promocionar negocios y proyectos comerciales. A finales del siglo XIX Don Quijote, Don Juan y Celestina figuran como tipos nacionales, pues pensadores españoles recurren a ellos para explicar fenómenos sociales, políticos y hasta sociobiológicos. Don Quijote y Don Juan sirvieron como figuras explicativas para el fracaso del imperio español una vez perdida la Guerra de 1898, cuando EEUU derrotó a España en apenas ocho meses y se perdieron las pocas colonias restantes: Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Los miembros de la Generación del 98, que incluía a Miguel de Unamuno, Azorín y Maeztu, y después los de la Generación de 1914, entre ellos, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón y Salvador de Madariaga, se dedicaron a tratar de entender y quizá resolver el llamado “problema de España” por medio de la búsqueda de pistas en los textos canónicos literarios españoles. Políticos de la gama entera hablaban de España como si fuera una Dulcinea necesitada, pidiendo a continuación que Don Quijote, como español y además caballero andante, acudiera a socorrerla. Es así que un Ramón Ventín se dirige a la Academia de Bellas Artes de Cádiz llamando a los españoles “raza enamorada del bien y bastante menos enamorada del bien que enamorada del exterminio del mal” (Schmidt, “Women” 297). El idealismo español se ofrecía como arma contra toda clase de maldades, fuesen estas los gases asfixiantes usados en la Primera Guerra Mundial, los excesos del colonialismo (del que España ofrecería un caso supuestamente más suavizado) o la defensa del antiguo código de honor (Schmidt, “Women” 296-8). Para pensadores como

Unamuno u Ortega y Gasset, el problema de España era el problema de la modernidad, pero los dos se acercaron a la figura de Don Quijote de diferentes maneras. Unamuno prefería separar a Don Quijote del autor Cervantes (por lo menos hasta sus últimos días), viendo en el triste caballero el afán noble por lo ideal y la ficción que faltaba en su España. Ortega y Gasset hallaba en Miguel de Cervantes una perspectiva crítica que sabía problematizar España, así que vio a Don Quijote como un gran equívoco y la novela cervantina como tragicomedia.<sup>15</sup> Don Juan, visto como personificación de la vitalidad y de la voluntad, se estudió como epítome de los vicios españoles o - tal vez - las virtudes. El joven José Ortega y Gasset, escribiendo en 1908 y siguiendo a George Bernard Shaw, sugiere que Don Juan es un *Übermensch* nietzscheano que expresa una vitalidad dionisiaca por actuar de manera liberada de los lazos de la tradición y la autoridad que habían encadenado a España (Chittkusol 538). Don Juan le sirve a Ortega y Gasset como ejemplo de la razón vital, hasta que se desilusiona con el dictador Miguel Primo de Rivera, al que el filósofo había caracterizado como un don juan. A partir de 1930 la figura de don juan desaparece de los escritos orteguianos (Chittkusol 541). La voluntad de poder nietzscheana atrae también al fascista Ernesto Giménez Caballero, que llega a rechazar cualquier idealización de la mujer. Incluso asemeja explícitamente la empresa imperial con la violación sexual (Labanyi 204). El vio a Don Juan como imagen de la masculinidad española y ejemplo del varón español que dejó embarazadas a las mujeres indígenas para así inventar la "raza". Eso constituía lo que él entendía como el genio particular del imperio español (Wright 48-9).

Algunos pensadores veían en estos "tipos españoles" evidencia de una España que pertenecía a Europa, es decir, evidencia de que las tres figuras encarnaban aspectos humanos europeos, si no universales. Maeztu, en su libro *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía* (1926), emplea a las tres figuras para meditar sobre el juicio a que había llegado Nietzsche sobre España: que era un país que había amado demasiado (66-7). Don Quijote encarna para Maeztu el amor, un amor peculiar del español del siglo XVI, pues Cervantes expone las locuras de su juventud a la risa del lector: "un francés, un inglés, un alemán o un italiano, no se habría burlado de la caballería andante, de haber poseído un espíritu de primer orden" (54). Maeztu ve en el Don Juan español (que lo distingue del Don Juan del norte) una mitificación del Burlador y un ejemplo negativo porque toma en serio los antiguos reproches hacia el personaje como ateo que realiza los caprichos de sus deseos. "Pero si detrás de nuestra tabla de valores no hay una escala cósmica, un metro universal, un patrón absoluto ... si no hay un Dios en los cielos, Don Juan tiene razón" (Maeztu 104). Sin embargo, insiste

en que Don Juan es un mito, porque cree que una persona en tal estado psicológico no podría existir en ningún país por representar una voluntad de poder primitivo y sobrehumano. A la vez, según Maeztu, Celestina ofrece un ejemplo de lo que él entiende del “conocimiento immaculado” que Nietzsche explica en *Así habló Zaratustra*. Es la conciencia de que el saber es, a fin de cuentas, “buscar el modo de explotar el universo” (Maeztu 129). Maeztu no ve a la vieja alcahueta ni a su autor sin simpatía, ya que Rojas, como indica Maeztu, sufre la desilusión de un converso y Celestina simplemente encarna “un aspecto de cada uno de nosotros. Éste es el secreto de su fuerza” (135). De esta manera equipara la tragicomedia de Rojas con el teatro de Shakespeare, pues “Celestina vale por Macbeth; Calisto y Melibea, más que Romeo y Julieta” (Maeztu 159). Madariaga, que escribe desde el exilio durante el franquismo, volverá a *Celestina* para encontrar un modelo de mujer que supera a los de santa y pecaminosa. Forma parte de su proyecto de promover el “europeísmo”, postura política que argumenta la identidad europea de España frente al casticismo promulgado por el franquismo. En su artículo, “Libros que han hecho a Europa”, Madariaga arguye que la tragicomedia dictada por Rojas “significa en Europa el descubrimiento de la mujer”, pero no por la creación de Celestina, que representa la antigua misoginia, sino por la creación de Melibea, quien “maneja a la Celestina como mero instrumento para lograr su propósito” (20). Demuestra así que la mujer es un ser humano igual al hombre. Cervantes sobresale en el panteón de la literatura europea por su sátira “sin violencia ni mala intención, una visión libre sin escepticismo” de los dos tipos de verdad europeos: “la pseudo-aristotélica-escolástica-idealista” que encarna Don Quijote, y “la aristotélica-baconiana-empiricista” de Sancho (22).<sup>16</sup> El hecho de que Maeztu, ya acercándose al fascismo, y Madariaga, exiliado como enemigo del fascismo, acudieran a lecturas europeístas de las figuras “míticas” no debe sorprendernos, ya que el fascismo, igual que el anti-fascismo, son movimientos políticos europeos. Lo interesante para nuestro propósito es ver que los dos pensadores se aprovechan de estas figuras, hartamente conocidas a través de lecturas hechas fuera de España, para ubicar a su país dentro de Europa.

Uno de los fenómenos más curiosos es que Celestina y Don Juan devienen figuras con que imponer normas de higiene médica y sexual en España, pues ambos evidencian la conducta supuestamente verídica de la vida emotiva y sexual de los hombres y mujeres españoles. Celestina se convirtió pronto en homónimo de toda alcahueta mayor. No sorprende que Celestina emerja en el debate acerca de la prostitución y la moral pública, tal como se ve en los escritos de Antonio Fernández de Navarro

(1909). Este describe a Celestina, figura metonímica representativa de toda madama, como “bestia de placer” que “seduce” a chicas jóvenes con vestimenta lujosa pero que después las guarda como esclavas, aun quitándoles los zapatos para privarles de vías de escape (Fernández de Navarro 148-50). Mientras que Celestina representa cierto tipo de conducta sexual limitada a un reducido sector de la población (aunque atrae un interés desproporcional), Don Juan puede aceptarse como emblemático de casi todo hombre español. Rechazar el tipo de Don Juan, que se había impuesto sobre los hombres españoles fuera de España como su arquetipo, conlleva, conscientemente o no, una pátina de higiene patriótica además de sanitaria. En el siglo XIX, justo cuando se estrena *Don Juan Tenorio* de Zorilla donde se ensalzaba al seductor muy de acuerdo con la normativa romántica, había dramaturgos como Manuel Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega que contrarrestaban la imagen del burlador con obras costumbristas donde castigaban a personajes del tipo donjuanesco, a fin de hacerle “llegar a ser patriota y ejemplar cabeza de familia” (Fernández Urenda 407). En los años veinte del siglo pasado el endocrinólogo y ginecólogo Gregorio Marañón, como parte de su teoría de la intersexualidad, proponía que el tipo “don juan” era inmaduro pues llevaba dentro de sí un feminoide que él todavía no había trascendido; se dedicaba sobre todo a amar, así que era un hombre feminizado (Aresti 130-3). De hecho, se puede ver esta crítica del donjuanismo, aunque revestida de una teoría médica-evolucionaria, dentro del pensamiento de la Generación de 1914 que buscaba reformas liberales en España a través de una mejora de la educación y la economía moral de la población. De acuerdo con Marañón, uno de los mayores fallos del “donjuanismo” es que el interés del hombre mujeriego, típico de los señoritos de clase alta, distrae al hombre de la actividad económica burguesa: “El hombre más viril es el que trabaja más, el que vence mejor a los demás hombres, y no el Don Juan que burla a las pobres mujeres” (Aresti 138). La interpretación revisionista de Marañón gozó de cierta popularidad en España, y se dio a conocer a don juanes afeminados en pinturas como el *Don Juan Tenorio en el panteón* de Elías Salaverría (1927), así como en la obra de teatro donjuanesca, *La plasmatoria* (1935) (Wright 74-6).

#### PASO 6: COMERCIALIZACIÓN DE LAS FIGURAS FUERA DEL MARCO NARRATIVO

Mientras no se dudaba en servirse de las figuras de Don Quijote, Don Juan y Celestina para fines políticos, tales como definir la política de la sexualidad o diagnosticar el problema de España, su uso comercial ha sido innegable, pero mixto. La atracción de Don Juan y Don Quijote como



imanes para el viajero extranjero se da a conocer en el siglo XIX cuando turistas franceses e ingleses incluían a España en sus giras por el sur de Europa. La cultura visual decimonónica desempeñaba un papel importante en promover esos viajes, pues la ilustración gráfica de los libros de viajes servía varios propósitos: comunicar información visual acerca de un país desconocido por el lector, servir de evidencia de la veracidad de la narrativa, y a la vez interpretar el país, su paisaje y su población. Se da el ejemplo de *On the Trail of Don Quixote* de Augusto Floriano Jaccaci (1896), cuyas ilustraciones, de Daniel Urrabieta Vierge, llevan su toque de españolada, como lo muestra una viñeta al principio de una gitana con pandereta. El turismo cultural destaca por su creciente auge a partir de 1905, cuando se evidencia por primera vez el interés en renovar la economía de La Mancha a través de la promoción de una equivalencia entre la identidad de la actual población manchega y la de los personajes de la novela cervantina. Patrocinado por el periódico liberal *El Imparcial*, Azorín emprendió un viaje por La Mancha. En las viñetas de su trayecto publicadas en dicho periódico entre el 4 y el 25 de mayo de 1905, el literato urbano pinta un paisaje rural sempiterno poblado por campesinos manchegos; algunos hasta se presentan en fotografías como si fuesen personajes cervantinos. Además de vestirse y posar como Don Quijote o Pedro Alonso, por ejemplo, los manchegos de 1905 aparecen en las páginas de *El Imparcial* sin que se revelen sus verdaderas identidades, pues los subtítulos solo indican su identificación ficticia (Schmidt, "Beyond Words" 54). Aunque el turismo rural en La Mancha no arraigó durante el tercer centenario, para el cuarto centenario en 2005, ya estaba en pleno auge. El turismo español masificado se originó durante el régimen franquista, que lo promocionaba como motor económico. Hasta 1961 el lema promocional era nada más que "España es diferente", con materiales visuales y panfletos que se nutrían de las llamadas "españoladas": gitanos, bailaoras y guitarristas de flamenco, sol y playa, y corridas. La problemática inherente en dicho programa era ya evidente en los años sesenta, porque, por un lado, se promovía la imagen de una España que se restringía geográficamente a Andalucía, y que perdía de vista el arte, la literatura y la cultura de la élite del país. Además, reforzaba los estereotipos más burdos que circulaban en el extranjero. Por otro lado, el turismo de "sol y playa" que se promovía así introducía en el país franquista normas de conducta sexuales poco conformes con lo permisible (Pack 140-153). En cambio, la Ruta del Quijote, entre otras ofertas culturales como los museos, monumentos arqueológicos y parques naturales, invita a un sector turístico más adinerado y culto. Entre los años 1996 y 2003 hubo un aumento de 916.4% de plazas de cama turísticas en casas rurales en

Castilla-La Mancha, indicio del gran anticipo, si no del crecimiento, del turismo rural en esa zona antes de 2005, año del cuarto centenario cervantino (Barke 138). Para 2016 la ya oficial Ruta de Don Quijote, promocionada por el gobierno de la provincia autónoma de Castilla-La Mancha, se extiende mucho más allá de los pueblos mencionados por Cervantes. “[A]traviesa 148 municipios y recorre los principales espacios naturales y culturales de la región”, todo eso en 2.500 kilómetros, muchos más de los que Don Quijote y Sancho pudieran haber andado en su verano de aventuras (“Rutas para perderse”). Es más, esta ruta tiene el prestigio de haber sido nombrada el “cuarto [itinerario] de España, tras el camino de Santiago, el legado de Al-Andalus y la Ruta de los Sefardíes” (“Rutas para perderse”). Este honor le fue concedido por el Consejo de Europa. Itinerario Cultural Europeo.

La figura de Don Juan mantiene una relación más ambigua con el turismo que la de Don Quijote, ya que el seductor encarna una imagen de sexualidad masculina desabrida, impulso que da ímpetu a un sector del turismo actual. Fue el romántico francés, Prosper Mérimée, el que plasmó la identidad de Don Juan basándose en la de un sevillano histórico, Miguel Mañara (1626-1679), atribuyéndole hazañas donjuanescas en su novela breve, *Les ames de purgatoire* (1834). El don Miguel histórico, después de una juventud desabrida, se casó, enviudó y se metió monje, dedicándose a obras de caridad y servicio a los pobres de Sevilla, y encabezando la reconstrucción de la Iglesia de la Caridad y su hospital (Weinstein 106). En 1778 llegó a ser nombrado Venerable por el Vaticano, el primer paso hacia la canonización. Aunque había ciertas leyendas de índole sobrenatural y lúgubre asociadas con Mañara que circulaban en la Sevilla dieciochesca, un recorrido por documentos sevillanos llevado a cabo por Olivier Piveteau revela que solo es en las últimas décadas del siglo XIX cuando se empezó a hablar de él como figura donjuanesca, hecho que sugiere al investigador que la novela de Mérimée instigó la nueva versión, ya vigente, de la biografía de don Miguel Mañara (Weinstein 168-172). Además de “combinar el sensualismo clásico con el sentimentalismo romántico” (Marín 396), el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1844) toma prestado del francés el deseo de seducir a una monja y la visión de Don Juan de sus propios funerales (Smeed 96). Es por eso que la obra de Zorrilla, la versión más popular del “mito” en España, se ha puesto en escena el Día de los Santos durante más de un siglo y es la obra de teatro clásico con más éxito taquillero en España. El atractivo de Don Juan también se extiende fuera de España para interesar y atraer al turista internacional en busca de sol y playa. Escribiendo en los noventa, Gabilondo argumentaba que en el imaginario del turista internacional, España era el parque de atracciones de la *femme*

*fatale* (Carmen) y el *latin lover*, o sea Don Juan (54). Sin embargo, La Ruta de Don Juan que se promociona es la del Don Juan de Zorrilla, obra de teatro romántica ambientada en Sevilla. En su publicidad se cita a un hostelero que posee un local en la ruta: él dice ser Mañara, la inspiración del mito - no importa que la obra de Tenorio fuera inspiración también de Zorrilla ni que su redacción antecediera a la juventud licenciada del hidalgo histórico (Sánchez).

Don Quijote y el Don Juan, tal como los presentan Cervantes y Tirso, consideran el comercio como ocupación indigna de su estatus social, pero la Celestina de Rojas es una mujer de negocios. Es interesante, desde luego, que la rentabilización de su figura sea la menos masificada y más directamente relacionada con su oficio tal como Rojas lo describe. Es decir, ha aumentado el número de representaciones teatrales de la obra desde principios del pasado siglo, entre las que se cuentan más de cien en el mundo (Celestina Visual). Hay por lo menos nueve refundiciones fílmicas y televisivas. De igual manera se cuentan adaptaciones conocidas de Alfonso Sastre y Ángel Facio. Se podría decir que la vieja revivió en el siglo XX, fenómeno aun carente de un estudio sistemático. Cabe preguntarse si el afán por Celestina, y aun por Melibea, es en parte un rechazo de la figura de Carmen. De acuerdo con Joseph Snow, en el siglo XX se interpretó a Celestina en la gran pantalla y en el tablado como “figura del Mal, por no decir satánica” (“Texto dramático” 205). Sin embargo, ella comercia con el amor y representarla es hacer visible el deseo. Así es que su popularidad renovada a final del siglo XX coincide - y no por casualidad, según parece - con la apertura a nuevas formas de conducta sexual, fenómeno que caracteriza a la Transición y a la democracia española. En cuanto al uso de su imagen y nombre, hasta ahora se limita a su empleo por pequeños negocios relacionados con el comercio sexual, o por lugares cuya clientela urbana y cosmopolita entenderá la alusión literaria. En Madrid se halla una Librería Celestina dedicada a libros de teatro, un bar de tapas La Celestina en el barrio Salamanca, un bar Calisto y Melibea en el Mercado de la Paz, una bodega de nombre Melibea adornada con azulejos eróticos, así como la discoteca Melibea en Jaca, España (Celestina Visual). De igual manera hay un bar cantina llamado La Celestina que ofrece un ambiente animado con DJs y comida artesanal en el Distrito Federal en México, además de La Celestina Disco Bar en Barranquilla, Colombia. Tal vez la alusión a Celestina posea cierto morbo para atraer a clientes en busca de divertimento nocturno. En el caso de las tres figuras, se ha aprovechado su popularidad para fines económicos en las últimas décadas, sabiendo que representan ciertos valores y significados culturales, hasta estereotipos que conllevan rentabilidad.

Se ha esbozado primero la manera en que Celestina, Don Quijote y Don Juan fueron transformados en figuras míticas a través de la cultura visual, y luego la manera en que esas figuras fueron despojadas de su aureola mítica para ser usadas para fines políticos y comerciales, entre otros. Para concluir, se vuelven a considerar dos cuestiones relacionadas con el poder transformativo de la cultura visual, y luego con la reapropiación de esas figuras. La primera es: ¿por qué *Lazarillo de Tormes* no se convierte en figura “mito” de España, a pesar de inspirar un género literario que cunde por toda Europa? Ya en el primer siglo después de su publicación, los textos literarios de Rojas y Cervantes se someten a revisiones literarias en la *Segunda*, *Tercera* y *Cuarta Celestina* y en el *Quijote* apócrifo a cargo de Avellaneda, respectivamente. Asimismo existieron dos revisiones del *Lazarillo de Tormes* sin que la figura de Lazarillo se convirtiera en un arquetipo español.<sup>17</sup> Aunque había unas pocas ediciones españolas ilustradas del *Lazarillo de Tormes* (Alcalá de Henares, 1605; Barcelona, 1621), no se estableció la tradición de ilustrar el texto en sus ediciones editadas fuera de España.<sup>18</sup> La notable excepción son las múltiples ediciones ilustradas en lengua francesa del siglo XVIII que suelen contener el *Lazarillo* original con *La Segunda Parte de Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna, publicada por primera vez en París en 1620.<sup>19</sup> Ahora bien, había un pícaro alemán en *Simplicius Simplicissimus* y pícaros de habla inglesa en la obra del grabador William Hogarth y del novelista Laurence Sterne. Puede que el pícaro, el pobre astuto, sea una figura más universal que la de Don Quijote, quien se distingue en época temprana por su singular presencia visual. Sin embargo, eso no explica el traslado rápido y paneuropeo de Celestina - una prostituta vieja - a la cultura visual, siendo esta, una figura tan universal como el pícaro. ¿Es posible que la falta de una transmisión visual del *Lazarillo* en el siglo XVI contribuyera a que el pícaro Lazarillo no alcanzara dimensiones míticas?

La segunda pregunta, inspirada por Picasso: ¿cuál es el poder expresivo generado por un artista al apropiarse de una figura ya mítica? Entre todos los artistas del siglo XX sería él quien supo sintetizar mejor las formas iconográficas que le precedían para luego superarlas, haciendo de ellas una imagen reconocible dentro de la tradición iconográfica; aunque se veía en un instante que era de cuño “Picasso”. Es significativo que optara por pintar a Don Quijote y a Celestina. Su imagen de Don Quijote junto con Sancho Panza, que retrata dos figuras casi infantiles en su esquematismo, capta la esencia pictórica del caballero manchego: una figura alta y delgada, con lanza, rodela y yelmo, montado en un rocín y acompañado por un hombre bajo y rotundo que se erige en un paisaje estéril marcado por un sol gigante. Sus ilustraciones de 1968, creadas para acompañar una

traducción francesa de la *Celestina* para la Editorial Crommelynck, son menos conocidas, pero demuestran la misma capacidad sintética: la vieja alcahueta se representa una y otra vez como una figura baja en forma de triángulo, envuelta en su capa, con las manos dobladas ante su barriga como señal de hipocresía y la cara marcada con doblez engañosa por la cicatriz, las arrugas y la lascivia. Se ha descrito el proceso de Picasso al producir las ilustraciones celestinescas así: señala al espectador que conoce las reglas académicas haciendo referencia a estas, pero luego se burla de ellas al ejecutarlas “mal” (Baker 235). Tal vez sea esa ejecución transgresiva una clave para entender el impulso de volver a figuras ya conocidas pero aun poderosas: retomarlas y hacerlas suyas en el acto. Una vez que circulan estas figuras, sirven como referencias y signos con los que señalar y entablar comunicación. Si uno quiere hablar del supuesto “problema de España” o atraer turistas, es útil apelar a un repertorio de figuras conocidas.

*University of Calgary*

#### NOTAS

- \* Quisiera agradecer el apoyo de SSHRC que ha subvencionado el proyecto #435-2014-0519, “Archiving and copying five centuries of *Celestina*’s visual Culture” y del Calgary Institute for the Humanities.
- 1 En cuanto a la importancia de los medios performativos para el *Quijote* y *Celestina*, hay que recordar que la obra cervantina se conoce por medio de más de 80 óperas, 200 películas y una multitud de obras de teatro musicales, de cómics y de otras formas de representaciones populares (Urbina, “Visual Knowledge” 15). *Celestina* fue concebida primero como personaje de teatro, tal como se ve en el primer acto de la obra literaria. No se tratarán adaptaciones fílmicas en este artículo ya que el proceso de visualización de los tres personajes tuvo lugar antes del invento del cine.
- 2 Para un recorrido preciso de los cuatro siglos de ilustración gráfica del *Quijote* que la sitúa dentro de la historia de la ilustración del libro, véase Urbina, “Prácticas iconográficas”.
- 3 Ya había una traducción anterior al italiano publicada en Roma en 1506.
- 4 No habrá traducción francesa que no lleve el título *Celestine* hasta 1644 (Kelley 22). De igual manera las traducciones flamencas se titulaban en el siglo XVI simplemente *Celestina* (Kelley 26). En España si no se emplea el título de *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, se opta por incluir el *Tratado de Centurio y el Auto de Traso* (Kelley 10-12). La primera vez que el título aparece como

- Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en edición española es en la Plantiana de Amberes 1595, pero hay que notar que se imprime fuera de España, igual que la edición en lengua española de Milano, 1622. Aunque los españoles tardan en titular la obra *Celestina*, hay evidencia de que ya en el siglo XVI la veían como figura principal de la trama, y que se referían a la obra usando *Calixto* o *Celestina* en inventarios o en discursos orales (Kelley 29-33).
- 5 Se criticaron las versiones italianas de 1641 como “vulgarissima tragedia”, así que el dramaturgo francés Claude Deschamps defendió su obra protagonizada por un personaje donjuanesco, *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel* (1659), diciendo que los actores del Hôtel de Bourgogne habían requerido que él escribiera sobre esta temática porque ellos creían que así se respondía al gusto del vulgo (Haslett 23-4).
  - 6 El subtítulo de la edición impresa de *Festin de Pierre* (1665), *L'Athée foudroyé (El ateo destrozado)*, revela la intención de Dorimond (Nicolas Drouin), católico devoto, al emplear el personaje de Don Juan. Quería criticar lo que él entendía que era un estilo de vida: el libertinaje escéptico, aunque lo entendía de acuerdo con una caricatura hecha por el jesuita Garasse en su tergiversación de las ideas del seguidor de Montaigne, Pierre Charron (Calder 186-9).
  - 7 El escudero Sgnarelle, que el mismo Molière representaba en el escenario, es la voz de la razón cristiana y también de la necedad, pues justo después de explicar el poder milagroso de la mente sobre el cuerpo, el actor se cae, a lo que Don Juan responde que por culpa de su razón se le ha roto la nariz (Calder 194). Tal vez resultaran más escandalosos sus gritos lamentando su sueldo perdido (“Mes gages, mes gages, mes gages”), pues lo que debería haber denunciado sería la perdición del alma de su maestro (Haslett 25).
  - 8 El libertinaje que Molière supo matizar, alcanzó extremos burdos en la obra de teatro *The Libertine* de Thomas Shadwell (1675) porque su Don Juan viola a monjas, roba tesoros de iglesias y aun hace que su padre sea asesinado por negarle dinero (Smeed 18). Además de la estatua de piedra, Shadwell introduce en el tablado diablos volantes que impiden la extinción de un incendio en un barco, un relámpago que hace caer a Don Juan y un acto culminante en que el libertino es introducido en el infierno por un coro de demonios acompañado por truenos, relámpagos y una “nube de llamas” (Simerka 229).
  - 9 Ya existía en la Italia dieciochesca una tradición de ópera basada en el tema donjuanesco. La obra de Giuseppe Bertati sirvió de inspiración para algunos pasajes del libreto de da Ponte/Mozart (Lida 707). Había otros, uno con libretto de Nunziatto Porto y música de Vincenzo Righini, donde aparece un Don Juan que sufre arrebatos de miedo ante su destino y le confiesa a Ana que está arrepentido (Lida 710-11), y otro con libretto de Filippo Livigni, que está protagonizado por un anti-Don Juan (Lida 715). Lo que estas obras representan

- es la variedad psicológica de los protagonistas que se presentan en las óperas italianas en el siglo XVIII, suelo fértil para la transformación de Don Juan.
- 10 Mozart suaviza la personalidad del malhechor al componerle sus arias independientes en un Si bemol mayor, con timbre acústico más claro de lo normal, y un Re mayor, respectivamente (Stephoe 203). Es así que el acompañamiento musical armonioso y aun bello que Mozart compone para la actividad seductora del protagonista tiene el efecto de enternecer la reacción del público hacia su don Giovanni (Smeed 26).
- 11 Hoffmann piensa limpiar lo que él cree ser la narrativa propuesta en música por Mozart, las muchas revisiones que se hacían para explicar mejor el castigo infernal del protagonista (Markx 370-1). La “purificación” que Hoffmann hace de *Don Giovanni* llega al libretto de da Ponte, al que el escritor considera poco digno de la música (Smeed 29).
- 12 Entre los “anti-románticos” Weinstein incluye a Stendhal, Georges Sand, Edmond Rostand y otros (130-143).
- 13 Para un listado de obras de Goya relacionados con Celestina y celestinas, véase Alcalá Flecha y Snow, “Peripecias dieciochescas”.
- 14 Los cuadros de Goya de temática de majas y celestinas inspiraron a Eugenio Lucas Velázquez, cuyos óleos ubican a las figuras de maja y celestina en escenarios costumbristas, como la plaza de toros, o reemplazan la calle con el nuevo burdel de lujo, todo con el fin de borrar de vista los aspectos sucios del comercio (Schmidt, “Celestinas y majas” 289-96).
- 15 Para una comparación breve y perspicaz de Unamuno y Ortega, véase Vandebosch 2009; para análisis más detallados, véanse Britt Arredondo y Schmidt, *Forms of Modernity*.
- 16 Este artículo se publica en los *Cuadernos del Congreso de la Libertad de la Cultura*, una organización subvencionada por la CIA como parte de una estrategia cultural tanto antifranquista como anticomunista durante la Guerra Fría (Amat 70).
- 17 Entre los *Lazarillos* se cuentan la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* (Amberes, 1555), de escritor anónimo, y *La segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna (París, 1620).
- 18 Se encuentran en el Art Institute of Chicago algunos grabados sueltos de un holandés, Thomas Wyck, que tratan de temas relacionados con Lazarillo y que datan de 1616-17.
- 19 Se incluyen ediciones de Lyon, 1698; Brussels, 1698; Brussels, 1734; París, 1765; París, 1801; y París 1817.

## OBRAS CITADAS

- ABAD, MANUEL. "La ilustración de portadas de *La Celestina*, en siete ediciones del Siglo XVI". *Revista de ideas estéticas* 35.139 (1977): 229-37.
- ALCALÁ FLECHA, ROBERTO. *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1984.
- AMAT, JORDI. "Europeísmo, Congreso por la Libertad de la Cultura y oposición antifranquista (1953-1966)". *Historia y Política* 21 (2009): 55-72.
- ARESTI, NEREA. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de femineidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2001.
- BAKER, SUSAN. "A Duel with Fernando de Rojas: Picasso's *Celestina* Prints". *Janus Head* 11.2 (2009): 229-238.
- BARKE, MICHAEL. "Rural Tourism in Spain". *The International Journal of Tourism Research* 6.3 (2004): 137-49.
- BRITT ARREDONDO, CHRISTOPHER. *Quixotism. The Imaginative Denial of Spain's Loss of Empire*. Albany: State U of New York P, 2005.
- BUCH, DAVID J. *Magic Flutes and Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*. Chicago: U of Chicago P, 2009.
- CALDER, ANDREW. *Molière. The Theory and Practice of Comedy*. London: The Athlone Press, 1993.
- CARMONA RUIZ, FERNANDO. "La canonización de *La Celestina* en Alemania". *Mil Seiscientos Dieciséis* 11 (2006): 89-98.
- CELESTINA VISUAL. <http://celestinavisual.org/> 6 enero 2017.
- CHITTKUSOL, CHAIWUT. "Don Juan Tenorio como el Übermensch español: una reinterpretación orteguiana". *Bulletin of Hispanic Studies* 88.5 (2011): 533-544.
- COLMEIRO, JOSÉ F. "'Carmen' and the Construction of Oriental Spain". *Comparative Literature* 54.2 (2002): 127-44.
- DUNCAN, CAMERON. "The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity". *Cambridge Opera Journal* 14 (2004): 283-306.
- FERNÁNDEZ, ENRIQUE. *Pornoboscoidascalus Latinus (1624). Kaspar Barth's Neo-Latin Translation of Celestina*. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2006.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRO, ANTONIO. *La prostitución en la villa de Madrid*. Madrid: R. Rojas, 1909.
- FERNÁNDEZ RIVERA, ENRIQUE. "The Images of 'Celestina' and its Visual Culture". *Companion to Celestina*. Ed. Enrique Fernández Rivera. Leiden: Renaissance Society of America y Brepols, (en prensa).
- FERNÁNDEZ URENDA, FRANCISCO JAVIER. "Don Juan ante el teatro costumbrista burgués: la censura del seductor como reinterpretación del ideal de masculinidad". *RILCE* 28.2 (2012): 406-22.



- GABILONDO, JOSEBA. "On the Inception of Western Sex as Orientalist Theme Park: Tourism and Desire in Nineteenth-Century Spain (On Carmen and Don Juan as Nineteenth-Century *Femme Fatale* and Latin Lover)". *Spain Is (Still) Different: Tourism and Discourse in Spanish Identity*. Eds. Eugenia Afinoguénova y Jaume Martí-Olivella. Lanham: Lexington Books, 2008. 19-61.
- GINGRAS, GEORGE E. "The Don Juan Theme from Tirso to Mozart". *Tirso's Don Juan. The Metamorphosis of a Theme*. Eds. Josep M. Solà-Solé y George E. Gingras. Washington, D.C.: The Catholic UP of America, 1988. 106-26.
- GRIMSLEY, RONALD. "The Don Juan Theme in Molière and Kierkegaard". *Comparative Literature* 6.4 (1954): 316-34.
- HASLETT, MOYRA. *Byron's Don Juan and the Don Juan Legend*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- HODNETT, EDWARD. *Image and Text. Studies in the Illustration of English Literature*. London: Scholar Press, 1982.
- KATRITZKY, M.A. *The Art of Commedia. A Study in Commedia dell'Arte. 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- KELLEY, ERNA BERNDT. "Peripicias de un título: en torno al nombre de la obra de Rojas". *Celestinesca* 9.2 (1985): 3-46.
- LABANYI, JO. "Political Readings of Don Juan and Romantic Love in Spain from the 1920s to the 1940s". *New Dangerous Liaisons: Discourses on Europe and Love in the Twentieth Century*. Eds. Luisa Passerini, Liliana Ellena y Alexander C.T. Greppert. Oxford: Berghahn, 2010. 198-212.
- LIDA, DENAH. "Don Juan en Italia en el siglo XVIII". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40.2 (1992): 707-717.
- LORENZO DE MÁRQUEZ, TERESA. "Album D 134. La Madre Celestina (Madre Celestina)". *Goya and the Spirit of the Enlightenment*. Eds. Alfonso E. Pérez Sánchez y Eleanor A. Sayre. Boston: Museum of Fine Arts, 1989. 299-300.
- LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL. *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid: Calambur, 2006.
- MADARIAGA, SALVADOR DE. "Libros que han hecho a Europa". *Cuadernos del Congreso de la Libertad de la Cultura* 73 (1963): 17-22.
- MAEZTU, RAMIRO DE. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- MARÍN, DIEGO. "La versatilidad del mito de Don Juan". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 6.3 (1982): 389-403.
- MARKX, FRANCIEN. "E. T. A. Hoffmann's *Don Juan*: Views of an Eccentric Enthusiast?" *Seminar* 41.4 (2005): 367-79.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: U of Chicago P, 1986.
- MONTERO, ANA ISABEL. "Reading at the Threshold: The Role of Illustration in the Reception of the Early Editions of *Celestina*". *Celestinesca* 39 (2015): 197-224.

- MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX. "Insbrunst und Ehrsucht. Spanienbilder in deutschsprachigen *Don Juan*- Fassungen". *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66.3 (1992): 519-38.
- PACK, SASHA D. *Tourism and Dictatorship: Europe's Peaceful Invasion of Franco's Spain*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- PIRROTTA, NINO. "The Traditions of Don Juan Plays and Comic Operas". *Proceedings of the Royal Music Association* 107 (1980-81): 60-70.
- PIVETEAU, OLIVIER. "Del Mañana histórico al Mañana literario (Un siglo y medio de leyendas en Sevilla)". *Boletín de la Real Academia Sevillana de Bellas Letras: Minervae Baeticas* 29 (2001): 165-84.
- RUSSELL, CHARLES C. "The Libertine Reformed: 'Don Juan' by Gluck and Angiolini". *Music and Letters* 65.1 (1984): 17-27.
- "Rutas para perderse." Gobierno de Castilla la Mancha. 6 enero 2017. S. pag. Web.
- SAMANIEGO, FERNANDO. "Don Quijote comparte la mitología española con Celestina y Don Juan". *El País* 21 abril 2004. S. pag. Web.
- SÁNCHEZ, DIEGO. "Tras las huellas de Don Juan Tenorio en Sevilla". *Viaje con escalas*. 20 mayo 2015. S. pag. Web.
- SCHMIDT, RACHEL. "Beyond Words: Cervantes Iconography in the 1905 Centenary and the Following Decade". *Don Quixote Illustrated: Textual Images and Visual Readings. Iconografía del Quijote*. Eds. Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro. Vigo: Mirabel Editorial, 2005. 39-75.
- . "Celestinas y majas en la obra de Goya, Alenza y Lucas Velázquez". *Celestinesca* 39 (2015): 275-328.
- . *Critical Images. The Canonization of Don Quixote through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*. Montreal/Kingston: McGill-Queens UP, 1999.
- . *Forms of Modernity. Don Quixote and Modern theories of the Novel*. Toronto: U of Toronto P, 2011.
- . "Women in the 1905 and 1916 Cervantes Centenary Activities". *Romance Quarterly* 52.4 (2005): 294-311.
- SIMERKA, BARBARA A. "Eros and Atheism: Providential Ideology in the Don Juan Plays of Tirso de Molina and Thomas Shadwell". *Echoes and Inscriptions. Comparative Approaches to Early Modern Spanish Literatures*. Eds. Barbara A. Simerka y Christopher B. Weimer. Lewisburg: Bucknell UP. 221-31.
- SMEED, J. W. *Don Juan. Variations on a Theme*. London: Routledge, 1990.
- SNOW, JOSEPH. "Hacia una historia de la recepción de *Celestina*". *Celestinesca* 21 (1997): 115-73.
- . "Peripecias dieciochescas de *Celestina*". *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 6-11 julio de 1998*. Vol. 2. Eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar Ezquerro. Madrid: Castalia, 2000. 2: 39-46.
- . "Un texto dramático no cerrado: notas sobre la *Tragicomedia* en el siglo XX". *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*. Eds. Rafael Beltrán y José

- Luis Canet. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1997. 199-208.
- STEPTOE, ANDREW. *The Mozart-da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to Le nozze di Figaro, Don Giovanni, and Così fan tutte*. Oxford: Clarendon P, 1988.
- TONELLI, FRANCO. "Molière's *Don Juan* and the Space of the *Commedia dell'Arte*". *Theatre Journal* 37.4 (1985): 440-64.
- URBINA, EDUARDO. "Prácticas iconográficas en la historia editorial del *Quijote*". *Anuario de Estudios Cervantinos* 6 (2010): 171-85.
- . "Visual Knowledge: Textual Iconography of the *Quixote*". *Don Quixote Illustrated: Textual Images and Visual Readings. Iconografía del Quijote*. Eds. Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro. Vigo: Mirabel Editorial, 2005. 15-37.
- VANDEBOSCH, DAGMAR. "Quixotism as a Poetic and National Project in the Early Twentieth-Century Spanish Essay". *International Don Quixote*. Eds. Theo D'haen y Reindert Dhondt. Amsterdam: Rodopi, 2009. 15-32.
- WEINSTEIN, LEO. *The Metamorphoses of Don Juan*. Stanford: Stanford UP, 1959.
- WRIGHT, SARAH. *Tales of Seduction. The Figure of Don Juan in Spanish Culture*. London: Tauris Academic Studies, 2007.