

DON JUAN: SU HUELLA EN LA HISTORIA LITERARIA

Leonor Ortega Alcántara

RESUMEN

Este artículo pretende realizar un breve estudio comparativo de uno de los mayores mitos literarios, el del libertino Don Juan; su estudio abarca hasta el siglo XVIII, incluido.

Palabras Clave: Don Juan, Literatura.

Introducción

En el mes de septiembre, el teatro municipal Miguel de Cervantes de Málaga ofreció como inicio de la temporada lírica 2000/2001 uno de los títulos operísticos de mayor resonancia y aceptación del repertorio mozartiano: contemplamos el **melodramma giocoso**¹ *Don Giovanni, ossia il dissoluto punito* (*Don Juan o el libertino castigado*), con la magnífica interpretación de Carlos Álvarez en el papel protagonista donde mostró, sobradamente, que conoce a la perfección un personaje que –junto a Fausto– encarna uno de los mayores mitos barrocos y, gracias al éxito cosechado, ha ganado una gran densidad psicológica y se ha enriquecido con el paso del tiempo. En este artículo, se analizará su evolución hasta el siglo XIX, dejando su evolución en el Siglo de las Luces.

1. Don Juan en la historia artística europea.

En 1787, tras el relativo éxito sufrido en Praga por *Le nozze de Figaro* (*Las bodas de Figaro*)², el empresario del actual Teatro Tyl encargó una nueva ópera a Mozart; éste instó a su libretista Lorenzo Da Ponte a que buscara un tema que no

poseyera en su historia ningún problema que le enfrentase a la durísima censura de la corte, tal y como había sucedido con la anterior.³ Libretista y compositor se fijaron en la ópera de Giuseppe Gazzaniga, *Don Giovanni Tenorio* (1787), con libreto de Giovanni Bertati y basado en la comedia famosa española *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1620), atribuida a Tirso de Molina, seudónimo de Fray Gabriel Téllez; en ella, un noble libertino, Don Juan Tenorio, burla todo tipo de justicia humana y, finalmente, recibe su castigo a través de la intercesión divina para cual no valen componendas sociales: así se restablece el equilibrio que, por un lado, había roto el protagonista y, por otro, habían consentido y permitido los personajes representantes de la ley en la obra.

La comedia de Tirso, basada en una leyenda española, gustó al público matritense y fue muy representada; por ello, conoció diversas obras dramáticas y musicales, inspiradas en su personaje y que profundizaron en su temática. Así, el poeta barroco Antonio de Zamora compuso *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra* en 1714; Molière creó su *Dom Juan ou Le festin de pierre* (*Don Juan o el convite de piedra*); en 1665, Thomas Shadwell escribió *The libertine* (*El libertino*) y Goldoni, *Don Giovanni, ossia il dissoluto* (*Don Juan o el disoluto*) en 1736: de estas obras, extrajo el vivaz Da Ponte el argumento para la ópera, ampliando el escueto libreto de Bertati de un acto a dos y profundizando, dramática y psicológicamente, en la creación de los personajes. Tanto es así que, aunque ambos melodramas (el de Mozart y el de Gazzaniga) poseen idénticos argumentos, se diferencian musicalmente y, de hecho, el público conoce, solamente, la recreación del genio salzburgués.

Las cinco representaciones de dicha ópera fueron insuficientes si se compara con la calidad de dicho **dramma**; de Praga pasó a Viena y, así, la contempló la corte en mayo de 1788; sin embargo, durante el periodo romántico, fue retomada y representada hasta la saciedad; su protagonista, Don Juan Tenorio —o Don Félix de Montemar—, se convirtió en símbolo de la libertad individual, del hombre sin ataduras morales ni religiosas, enfrentado a una sociedad llena de convenciones opresoras para cualquier ser humano y mostró el desenfreno erótico al igual que su única fe en sí mismo, rechazando de plano a la divinidad.

Así pues, el burlador encarnó a la perfección el espíritu romántico y de esta manera lo reflejaron Lord Byron (*Don Juan*, compuesto entre 1817 y 1823), Espronceda (*El estudiante de Salamanca*, publicado en *Poesías* de 1840), Alejandro Dumas (*Don Juan de Marana o la caída de un ángel* de 1836); ya Zorrilla lo modificó sustancialmente en su *Don Juan Tenorio*, de 1844, drama romántico que obtuvo un éxito sin precedentes y que se instauró como representación obligada para el Día de Todos los Santos o el de Difuntos.

Tenorio se aburguesó y así lo encontramos como personaje típico en diversas novelas del realismo y del naturalismo españoles, siendo su mejor exponente (en-

tre otros) el rival del Magistral Don Fermín de Pas, Álvaro Mesía en *La Regenta*, de Leopoldo Alas, "Clarín"; ya a finales del siglo XIX, Valle Inclán lo parodia— tras la creación de uno de los seductores más interesantes, el Marqués de Bradomín en sus *Sonatas*—y convierte en esperpento (*Las galas del difunto*, pieza dramática incluida en la trilogía *Martes de carnaval*). Diversos "ballets" coreografían el argumento— con variaciones—y, entre otros, Richard Strauss compone un extenso poema sinfónico, *Don Juan*, con el mismo tema, hecho que demuestra la vigencia absoluta del arquetipo y el interés que suscitaba en la sociedad.

Durante el siglo XX, parece que su figura no posea tanto atractivo; sin embargo, muchos personajes adoptan comportamientos semejantes al libertino, actitudes que demuestran la existencia de una actitud "donjuanesca", como la que muestra Numeriano Galán en *La señorita de Trevélez*, de Carlos Arniches o su desmitificación absoluta, *Usted tiene ojos de mujer fatal*, de Enrique Jardiel Poncela. Diversos fueron los ensayos sobre su figura, entre los cuales destacan los de Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu y Gregorio Marañón.

Más cercanos a nosotros, se encuentra el replanteamiento de la figura del conquistador por Salvador de Madariaga (*Don Juan. Evolución dramática de un mito*, de 1950), Gonzalo Torrente Ballester (*Don Juan* de 1963), la versión fílmica de Gonzalo Suárez *Don Juan en los infiernos* en 1991, la pieza dramática *Don Juan* de Wilson y, finalmente, la serie televisiva *Don Juan* de 1998, protagonizada por José Coronado, sin contar con las innumerables versiones— en cine, en teatro y en televisión—de las comedias de Tirso, Molière y del drama de Zorrilla. A la vista está la existencia de dicho arquetipo.

2. De el burlador de Sevilla a Don Giovanni o la creación de un mito barroco: el libertino.

El núcleo central de estas obras se sitúa en una conocida leyenda sevillana: un joven noble, de carácter bastante disoluto y libertino, creyó contemplar su propio entierro mientras volvía de una de sus fiestas o de una de sus burlas amorosas; acto seguido, se transformó, según las versiones, en un varón de correcta y honrada conducta o en un eremita que donó todos sus bienes y luchó contra la corrupción moral de la época.

Esta historia fue pronto conocida y así lo refleja Juan de la Cueva en *El infamador*, precedente de la comedia atribuida a Tirso; Fray Gabriel Téllez sólo tendrá que añadir un rasgo, definitivo en la creación de todo un mito barroco: el libertino y burlador de todas las leyes humanas, aunque no de las divinas.

En *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Tirso presentó las líneas nucleares que, prácticamente todas sus derivaciones e imitaciones, siguieron con mayor o menor fidelidad, a saber:

1. El protagonista, Don Juan, es un noble español cuyo desenfrenado erotismo le lleva a seducir damas, burguesas o campesinas, sean jóvenes o ancianas con la promesa de desposarlas.
2. Posee un agudo ingenio, un gran don de la palabra, un marcado atractivo físico, un carácter soberbio y prepotente, un señalado egoísmo y arrojo necesarios para escapar de cualquier compromiso o de los peligros.
3. Siempre le acompaña un criado quien, en ocasiones, sale burlado o castigado por las andanzas de su amo; posee la lista de las mujeres seducidas por éste y conoce su sistema a la perfección.
4. El protagonista asesina al padre de una de sus víctimas femeninas; éste se convierte en el medio que sirve a la divinidad para eliminar al seductor Don Juan.
5. La impiedad blasfema del protagonista desencadena su final, su condenación a los infiernos y el restablecimiento del orden humano y divino, trastocados por la presencia y aventuras de Don Juan.
6. Un ser sobrenatural, siguiendo órdenes divinas, castiga al personaje, condenado a sufrir la cólera divina por su conducta y actuaciones indecorosas.

Éstos son, entre otros, los rasgos que repetirán los imitadores de *El burlador...*; la comedia que plantea Tirso ofrece una tesis teológica: la justicia divina no incumple sus leyes, al contrario que la humana y lo ejemplifica con este personaje. Su Don Juan no respeta ni leyes humanas ni divinas; como noble, tiene vía libre para escapar de padres, mujeres y maridos engañados con la ayuda de los propios mantenedores de la justicia, los validos de los reyes (Don Pedro y Don Diego Tenorio) que, a la vez, defienden a su temerario hijo y sobrino de sus mismas fechorías; así lo vemos en la jornada primera:

-Don Juan: Tío y señor,
mozo soy y mozo fuiste;
y pues que de amor supiste
tenga disculpa mi amor.
Y pues a decir me obligas
la verdad, oye y diréla:
yo engañé y gocé a Isabela
la duquesa...

-Don Diego: No prosigas,
tente. ¿cómo la engañaste?
(...)
¡Castíguete el cielo, amén!"⁴

O bien:

“– **Don Juan:** Si es mi padre
el dueño de la justicia,
y es la privanza del rey,
¿qué temes?⁵”

El desenfreno erótico del burlador le lleva a la búsqueda de mujeres de diversa condición, a su inmediata seducción, su entrega y posterior huida junto al fiel –y sufrido– criado Catalinón; Don Juan se ríe de toda norma impuesta por sus amantes y, ante el supuesto castigo que le espera por el incumplimiento del matrimonio, exclama constantemente “ ¡Cuán largo me lo fiáis!”, señal inequívoca de una verdad mostrada por el autor de la pieza: no existe una verdadera justicia terrena capaz de frenar las ansias de Tenorio; tan sólo cambia la situación cuando una de sus amantes invoca la justicia divina si no cumple su promesa:

– **Aminta:** Jura a Dios que te maldiga
si no la cumples.

– **Don Juan:** Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare, ruego a Dios
que a traición y alevosía
me dé muerte un hombre... (muerto:
que vivo ¡Dios no lo permita!)
(...)
¡Qué mal conoces
al Burlador de Sevilla!⁶

Don Juan, fiel a su costumbre de jurar en vano, pone como testigo a Dios de la promesa hecha a Aminta pero, en el aparte, exige que le mate un hombre difunto, pide un imposible a la razón y, de esta manera, cree burlar el juramento realizado, como demuestra el último verso.

Sin embargo, la justicia divina acoge los dichos y, por imposible que resulte, es garante de la palabra de Tenorio; al abandonar a Aminta, se pone inmediatamente en marcha y prepara el castigo en la persona del difunto Don Gonzalo de Ulloa, a quien invita Tenorio a cenar sarcásticamente. El convite con el difunto se celebra, donde se recrea el burlador con los cantos sobre las mujeres seducidas y su inconstancia amorosa:

—Si de mi amor aguardáis,
señora, de aquesta suerte
el galardón en la muerte,
¡qué largo me lo fiáis!
(...)
Si ese plazo me convida
para que gozaros pueda,
pues larga vida me queda,
dejad que pase la vida.
Si de mi amor aguardáis,
señora, de aquesta suerte
el galardón en la muerte
¡qué largo me lo fiáis!⁷

Contrastan estos cantos con los que escuchará durante el convite de piedra y que le advierten de su segura perdición:

—Adviertan los que de Dios
juzgan los castigos grandes,
que no hay plazo que no llegue
ni deuda que no se pague.
(...)
Mientras en el mundo viva,
no es justo que diga nadie:
¡qué largo me lo fiáis!
siendo tan breve el cobrarse.⁸

A pesar de todo, Dios le ofrece una última oportunidad de redención, desaprovechada por Don Juan y así dice:

— **Don Juan:** ¡Quién cuerpos muertos temió?
Mañana iré a la capilla
donde convidado soy,
porque se admire y se espante
Sevilla de mi valor.⁹

Mientras tanto, ya han llegado las numerosas víctimas de Tenorio ante la presencia del Rey de España y escucha todas sus andanzas; decide, cuando descubre la corrupción de sus validos en beneficio propio, desposeer de todos sus cargos a los Tenorio y, en este momento, aparece Catalinón para informar que ya se ha

realizado la suprema justicia divina y que su amo ya no vive. "Quien tal hace, que tal pague." Es la sentencia que frena los desmanes del burlador. Con tal fin (moral-teológico) acaba la comedia de Tirso.

Antonio de Zamora plagia, en su integridad, el argumento de *El burlador...*; la única diferencia que hay entre ambas obras se encuentra en la mayor complejidad verbal y estilística de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra*, ya que respeta la comedia original y, como en ella, el burlador pide confesión en el último momento, sin que ya pueda recibirla:

- **Don Juan:** ¡Piedad, Señor! Si hasta ahora
huyendo de tus piedades,
mi malicia me ha perdido,
tu clemencia me restaure. (Cae muerto).

- **Don Gonzalo:** Pues se cumplió el inefable
juicio de Dios, de mi nicho
ocupe el tallado jaspe;
y el error humano advierta,
que, por más que se dilate...

- **Él y música:** No hay plazo que no se cumpla,
ni deuda que no se pague.

Ambas comedias proponen, de manera semejante, el castigo a un desmán inmoral, a un frenesí amoroso que rompe parejas y asesina padres, que desafía todas las leyes en pro de un individualismo (representado por Tenorio) que destruye las normas establecidas en una sociedad estamental y clasista; por otra parte, muestra un comportamiento que era ya una actitud notoria según refleja Juan de Zabaleta en *El día de fiesta por la tarde*, como corrección de una sociedad (la española) que se entregaba -ocultamente- a todo tipo de desenfreno. De ahí que, en ambas, muera sin confesión su protagonista, fin destinado a toda actitud semejante y moraleja directa a los espectadores.

El Siglo de las Luces acoge este personaje con nuevos ojos, con una perspectiva más amplia; recordemos que los ilustrados recopilan todo tipo de saberes empíricos, esto es, objetivos y demostrables científicamente. La luz de la razón se convirtió en el norte de una serie de inquietos estudiosos y de letradas cortesanas, quienes celebraron numerosos debates, en palacio y en los salones; el objetivo fue la diversión a través del aprendizaje, tanto intelectual como sensual; no impusieron tabúes a nada ni a nadie.

Por otra parte, esta época conoció diversas memorias y autobiografías centradas en la búsqueda y consecución del objeto sexual; famosas fueron las *Memorias* de Casanova y los amores del abad Da Ponte, que circulaban libremente por las imprentas y por los salones. Por esta razón, la figura del libertino se puso de moda en todas las cortes donde la luz de la razón sustituyó la oscuridad de los sentidos.

Así pues, el personaje del burlador se transformó en un elegante caballero ateo, seductor y galante, interesado por la filosofía y entregado a los placeres carnales; le secunda un astuto, estoico e interesado criado, quien no se diferencia moralmente de su amo, aunque muestra mayor virtud que éste y le previene, en nombre de la razón y de la bondad; así aparece en la obra de Molière, quien introdujo y metamorfoseó al burlador de impío católico en libertino ateo, indiferente al mal, provocador, hipócrita, malvado y calculador de sus fechorías. Da Ponte siguió, con cierta fidelidad, las modificaciones del famoso autor francés para la ópera de Mozart y, de esta manera, se cotejarán las dos versiones.

En la obra de Molière, Don Juan continúa la línea trazada por Tirso, esto es, se promete en matrimonio para seducir a todas las mujeres; su pertenencia a la nobleza le asegura la liberación de cualquier castigo o la huida; así le define su criado Sganarelle:

...que veas en Don Juan, mi amo, al mayor malvado que ha pisado nunca la tierra, una furia, un perro, un diablo, un turco, un hereje, que no cree en el Cielo, ni en fantasma alguno, que pasa por esta vida como auténtica bestia bruta, como puerco de Epicuro, como verdadero Sardanápalo, que cierra los oídos a todas las amonestaciones que puedan hacersele, y trata de pamplinas todo lo que creemos. Me dices que ha desposado a tu señora: debes creerme que más habría hecho por su pasión, y que, junto con ella, se habría desposado contigo, con su perro y su gato. Nada le cuesta contraer matrimonio; no son otras las trampas que emplea para cazar a las hermosas, que es casamentero de muchas manos.¹⁰

Según Da Ponte, en *Don Giovanni*:

“**Leporello.** Notte e giorno faticar
per qui nulla sa gradir,
piova e il vento sopportar,
mangiar male e mal dormir:
Voglio far il gentiluomo!
E non voglio più servir.”¹¹
“Fatigarse noche y día
para uno que nada agradece,
soportar la lluvia y el viento,
comer y dormir mal.

Quiero ser un gentilhombre
y no quiero servir más.”

Los prejuicios de clase no importan a este seductor quien, aun perteneciendo a la nobleza, se digna a amar y a conquistar mujeres de cualquier estamento; así dice su criado Sganarelle:

“Dama, damisela, burguesa, campesina, nada encuentra que para él sea demasiado caliente o demasiado frío...”¹²

Lo mismo indica Da Ponte:

V'han fra queste contadine,
cameriere, cittadine,
v'han contesse, baronesse,
marchesine, principesse,
e v'han donne d'ogni grado,
d'ogni forma e d'ogni età.”¹³
“Hay entre ellas campesinas,
camareras, ciudadanas,
hay condesas, baronesas,
marquesas, princesas,
y hay mujeres de todo tipo,
de todo rango y edad..

Su propio criado se escandaliza de los actos de su señor y anticipa su destino:

“Baste decir que la cólera del Cielo habrá de caer sobre él un día.”¹⁴

Como amo y señor, domina a sus inferiores mediante el miedo y tiraniza a sus sirvientes; así concluye Sganarelle, justificando su apoyo y lealtad a un grande, a un noble que detesta:

...más me valdría servir al diablo que ser suyo, y que me obliga a presenciar tantos horrores que desearía que ya estuviese él no sé dónde. Porque *un gran señor malvado es cosa terrible*; a pesar de lo que siento, he de serle fiel: *el temor hace en mí el oficio del cielo, frena mis sentimientos y me fuerza a aplaudir a menudo lo que mi alma detesta.*¹⁵

Leporello, por el contrario, padece todas las burlas— mortales en ocasiones — de su amo a cambio de un aumento de sueldo:

“**Leporello.** Sentite, per questa volta la cerimonia accetto; ma non vi ci avvezzate; non credete di sedurre i miei pari, come le donne, a forza di danari.”¹⁶

“**Leporello.** ¡Escuchadme! Por esta vez, acepto el cumplido; pero no os acostumbréis; no creáis que se puede seducir a los hombres, como a las mujeres, con dinero.”

Pero reconoce la maldad de su amo:

Pietà, signori miei!

...

Il delitto mio non è;
il patron, con prepotenza,
inocenza mi rubò.”¹⁷
“¡Piedad, señores míos!
No es mío el delito;
el amo, abusando de su poder,
la inocencia me robó.

Ambos, Sganarelle y Leporello, poseen un catálogo, una lista, donde apuntan las conquistas femeninas de su amo. Tras analizarlo, se comprueba nuevamente la extraordinaria pulsión sexual del libertino puesto que las mujeres seducidas superan las dos mil; así lo afirma, en una escena cómica, su criado Leporello:

In Italia, seicento quaranta;
in Allemagna, duecento trentuna;
cento in Francia, in Turchia novantuna,
ma in Ispagna son già mille tre!”¹⁸
“En Italia, seiscientas cuarenta;
en Alemania, doscientas treinta y una;
cien en Francia, en Turquía noventa y una,
¡pero en España ya son mil tres!

Molière y Mozart –Da Ponte eliminan todo elemento religioso que vincule a sus protagonistas con el Don Juan español quien– a pesar de su impiedad –no olvida su religión y la posibilidad del perdón divino; las causas de esta supresión son diferentes en cada uno de ellos; en primer lugar, ambos elaboran y profundizan en la imagen psicológica y moral de Don Juan como seductor ilustrado, hijo del Siglo de las Luces; en segundo lugar, ninguno plantea una tesis teológica sino un modelo de comportamiento muy común– como ya se ha señalado anteriormente– para criticarlo

(Molière) o simplemente como espejo de una época (Da Ponte era un conocido y afamado seductor; por lo que refleja parte de sus vivencias en su libreto); en

tercer lugar, la necesidad del *deus ex machina* se evidencia ante la prepotencia del protagonista, su eliminación es necesaria. Sin embargo, ante la muerte, éste se autoafirma en su modelo de vida.

- Comendador.** Tu m'invitasti a cena,
il tuo dover or sai.
Rispondimi: verrai tu a cenar meco?
- Leporello.** Oibò; tempo non ha, scusate.
- Don Giovanni.** A torto di viltate
tacciato mai sarò.
- Comendador.** Risolvi!
- Don Giovanni.** Ho già risolto.
- Comendador.** Verrai?
- Leporello.** Dite di no!
- Don Giovanni.** Ho fermo il core in petto;
non ho timor: verrò!
- Comendador.** Dammi la mano in pegno.
- Don Giovanni.** Eccola. Ahimè!
- Comendador.** Cos'hai?
- Don Giovanni.** Che gelo è questo mai?
- Comendador.** Pentiti, cangia vita,
è l'ultimo momento!
- Don Giovanni.** No, no, ch'io non mi pento,
vanne lontan da me!
- Comendador.** Pentiti, scellerato!
- Don Giovanni.** No, vecchio infatuato!
- Comendador.** Pentiti!
- Don Giovanni.** No!
- Comendador.** Ah! Tempo più non v'è!¹⁹
- **Comendador.** Me invitaste a cenar;
conoces tu deber;
respóndeme: ¿vendrías a cenar conmigo?
- **Leporello.** ¡Ah! No tiene tiempo, excusadle.
- **Don Juan.** De cobardía
jamás seré acusado.
- **Comendador.** ¡Decide!
- **Don Juan.** Ya he decidido.
- **Comendador.** ¿Vendrás?
- **Leporello.** ¡Decid que no!

- **Don Juan.** El corazón está firme en mi pecho,
no tengo miedo, ¡iré!
- **Comendador.** Dame la mano en prenda.
- **Don Juan.** ¡Hela aquí! ¡Ay de mí!
- **Comendador.** ¿Qué te ocurre?
- **Don Juan.** ¿Qué gelidez es ésta?
- **Comendador.** ¡Arrepiéntete, cambia de vida,
es el último momento!
- **Don Juan.** No, no, no me arrepiento.
¡Aléjate de mí!
- **Comendador.** ¡Arrepiéntete, desalmado!
- **Don Juan.** ¡No, viejo fatuo!
- **Comendador.** ¡Arrepiéntete!
- **Don Juan.** ¡No!
- **Comendador.** ¡Ah! ¡Ya no te queda tiempo!”

La moraleja, sin embargo, es distinta en los dos autores y es comprensible; Mozart poseyó cierta libertad para la creación, aventuras y andanzas de su personaje pero la censura podría desautorizar cualquier obra señalada como pecaminosa o que contribuyera a la corrupción de las costumbres; así concluye su *Don Giovanni* con un espléndido sexteto que repite el lema de Tirso, “Quien tal hace, que tal pague”:

- “**Tutti.** Questo è il fin di qui fa mal.
È di perfidi la morte
alla vita è sempre ugual.”²⁰
- **Todos.** Éste es el fin de quien obra mal.
La muerte de los malvados
es siempre igual a su vida.

Por su parte, Molière gozó de la protección del Rey Sol en numerosas ocasiones²¹ y, como él mismo fue el director de su compañía, tuvo mayor libertad sobre las tablas que el insigne músico salzburgués; sus obras contaron, además, con la protección regia. De ahí que su final se centre en el criado Sganarelle (interpretado por él mismo), que lamenta la pérdida de un sueldo, único vínculo que le unía al –según él– miserable Don Juan:

Sganarelle. ¡Ay, mis sueldos, mis sueldos! Todos quedan satisfechos con su muerte: Cielo ofendido, leyes violadas, doncellas seducidas, familias deshonoradas, padres ultrajados, mujeres maltratadas, maridos burlados,

todo el mundo está contento. Sólo yo soy el único desgraciado. ¡Mis sueldos, mis sueldos, mis sueldos!²²

Ambos autores transformaron esta figura y lo convirtieron en arquetipo; del burlador confiado en su familia y católico confeso queda metamorfoseado en un noble libertino, aconfeso, impío y dedicado a la experimentación del placer, tal y como lo describe su contrafigura (el criado). Su conversión en mito romántico ya está cimentada. En arquetipo romántico fue contemplado en la representación del teatro Cervantes, en una inspirada puesta en escena, buena figuración y magníficas interpretaciones; el arquetipo romántico de Don Juan ya será motivo de otro estudio.

BIBLIOGRAFÍA.

DA PONTE-MOZART, *Don Giovanni*, 1995.

MOLIÈRE, *Dom Juan ou le festin de pierre*, Manchecourt, 1992.

MOLINA, Tirso, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Barcelona, 1984.

NOTAS

- 1 El **melodramma giocoso** fue un género dramático con música en el que se mezclaban las partes cómicas con las dramáticas; así tituló Mozart su ópera.
- 2 Mozart tomó, como libreto de esta ópera, la obra del controvertido autor francés Beaumarchais *Le mariage de Figaro ou la folle journée*, prohibida en todas las cortes europeas a causa de su fuerte crítica social.
- 3 Mozart sufrió la censura de la corte prusiana cuando dos números de la ópera fueron suprimidos en los ensayos; por fortuna para el compositor— y para todo melómano— dichas pieza se recuperaron merced a la intervención del emperador.
- 4 Tirso, *El burlador de Sevilla*, jornada primera, vv.61-69 y 84.
- 5 *Idem*, *El burlador...*, jornada tercera, vv. 163-6.
- 6 *Idem*, *El burlador...*, jornada tercera, vv.276-82 y vv.299-300
- 7 *Idem*, *El burlador...*, jornada tercera, vv.582-5 y 594-601.
- 8 *Idem*, *El burlador...*, jornada tercera, vv.930-4 y 937-41.
- 9 *Idem*, *El burlador...*, jornada tercera, vv.683-7.
- 10 MOLIÈRE, *Don Juan*, acto primero, escena primera.
- 11 MOZART-DA PONTE, *Don Giovanni*, acto primero, escena primera.
- 12 MOLIÈRE, *Don Juan*, acto primero, escena primera.
- 13 MOZART-DA PONTE, *Don Giovanni*, acto primero, escena tercera.
- 14 MOLIÈRE, *Don Juan*, acto primero, escena primera.
- 15 MOLIÈRE, *Don Juan*, acto primero, escena primera.
- 16 MOZART-DA PONTE, *Don Giovanni*, acto segundo, escena primera.
- 17 *Idem*, *Don Giovanni*, acto segundo, escena cuarta.
- 18 MOZART-DA PONTE, *Don Giovanni*, acto primero, escena tercera.

- ¹⁹ MOZART-DA PONTE, *Don Giovanni*, acto segundo, escena quinta y penúltima.
- ²⁰ MOZART-DA PONTE, *Don Giovanni*, acto segundo, escena sexta y final.
- ²¹ Véase, si no, el caso extraordinario suscitado por su obra *Tartufo o el impostor*, cuya magnitud llegó a que ministros eclesiásticos amenazaran con la excomunión a aquél que la contemplase; la protección y el apoyo regios fueron decisivos para su estreno definitivo, bien que unos años más tarde.
- ²² MOLIÈRE, *Don Juan*, acto quinto, escena sexta.