

DON JUAN DE MOLIÈRE: UN AGRAVAMIENTO MORAL DEL PERSONAJE DE TIRSO DE MOLINA

Lía Mallo de Albarracín
Universidad Nacional de Cuyo
liamallodea@gmail.com

RESUMEN

El Burlador de Sevilla y convidado de piedra de Tirso de Molina tuvo una rápida y prolífica difusión en el continente europeo; pero no nos parece exagerado afirmar que la versión de Molière es tal vez la más acabada y profunda de aquellas ofrecidas durante el mismo siglo XVII fuera de España. En *Dom Juan ou le Festin de pierre* de Molière es posible reconocer los elementos que asocian esta pieza de 1665 con toda la corriente del mito inaugurado por el mercedario español: las aventuras del seductor y el final trágico de manos de la estatua. Pero interesa resaltar la originalidad del dramaturgo francés, particularmente en el tratamiento del personaje principal que, a nuestro juicio, se presenta al espectador como una figura aún más pérfida que el Don Juan original. Cabe aquí preguntarse acerca de las posibles intenciones de su autor y revisar el contexto de producción y recepción de la nueva pieza, a fin de verificar un posible agravamiento moral del protagonista.

PALABRAS CLAVE

Don Juan – Molière - agravamiento moral

DON JUAN DE MOLIÈRE: A MORAL WORSENING OF TIRSO DE MOLINA'S CHARACTER

ABSTRACT

Tirso de Molina's *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* had a quick, expansive diffusion throughout the European continent; however we think it is not an exaggeration to affirm that Molière's versión is the deepest, most perfect of those found in the XVIIth century outside Spain. In Molière's *Dom Juan ou le Festin de Pierre* the elements that link this 1665 work with the course of the myth set by the Spanish Mercedarian friar are recognizable: the adventures of the seducer and the tragic end at the hands of the statue. However it is interesting to highlight the originality of the French dramatist, particularly in his approach to the main character which, in our opinion, is presented to the spectator as more insidious than the original Dom Juan. We may wonder about the author's possible intentions and check the context in which this new work was produced and received in order to verify a possible moral worsening of the protagonist.

KEY WORDS

Don Juan – Molière - moral worsening

Sabido es que *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, comedia del mercedario español Tirso de Molina publicada en 1630 aunque plausiblemente escrita - según la bibliografía especializada- algunos años antes, tuvo inmediatamente gran repercusión fuera de España dando origen a una sucesión de piezas que de alguna u otra manera recrean los rasgos y las andanzas de su protagonista: don Juan Tenorio. El personaje de Tirso se erige así en un mito literario¹ tal como lo entiende Pierre Brunel (1988) siguiendo a Philippe Sellier (1984) por cuanto, según explican los estudiosos, se trata de un relato nacido de la imaginación que, si bien no es fundacional², ni anónimo ni es considerado verdadero como el mito etno-religioso, sí presenta las otras tres características esenciales de todo mito, esto es: la saturación simbólica, una cerrada organización estructural y el sentido metafísico. En efecto, don Juan es un personaje polivalente que admite diversas interpretaciones (“saturación simbólica”)³, pero aun trasplantado a variados escenarios o guiones no pueden estar ausentes su sed de seducción ni el castigo por sus crímenes (“cerrada organización estructural”) y, finalmente, se trata de un personaje que termina de medirse en su relación con el más allá⁴ (“sentido metafísico”).

Según afirma Elisabeth Frenzel en su conocido diccionario, “la fábula de Tirso [...] es el núcleo de todas las variantes futuras del argumento que reproducen la propia figura del protagonista [...], uno de los más utilizados por la literatura de todos los tiempos” (Frenzel, 122). Y es posible asegurar que de entre las abundantes versiones del mito, *Dom Juan ou le Festin de pierre* [*Don Juan o el convidado de piedra*]⁵, estrenada por Molière en 1665, es sin dudas una de las más acabadas y celebradas hasta la actualidad. Pero antes de esta obra, varios son los títulos y autores que cabe recordar para acertar a comprender el parentesco existente entre la comedia española y la francesa. El propósito de la presente exposición es advertir la originalidad de Molière, particularmente en el

¹ Más precisamente, mito literario “recién nacido” [*mythe littéraire “nouveau-né”*] originados en el Occidente moderno, al igual que Antígona, Tristán o Fausto (Brunel, 13; Sellier, 116).

² « En rappelant le temps fabuleux des commencements, [le mythe] explique comment s'est fondé le groupe, le sens de tel rite ou de tel interdit, l'origine de la condition présente des hommes » (Sellier, 113)

³ « La course qui conduit don Juan d'une femme à une autre, l'interprétera-t-on comme paroxysme de la séduction, art d'un comédien hors de pair, défi au Dieu chrétien, soit métaphysique que rien n'étanche, homosexualité latente, ou rêverie nietzschéenne d'une existence dansante? C'est la richesse exceptionnelle de la surdétermination qui explique la diversité des interprétations au fil des époques et la fascination persistante du scénario ». (Sellier, 121)

⁴ Dans le scénario des principaux don Juan, Jean Rousset a souligné l'importance capitale de ce face-à-face avec l'au-delà, dont il fait le premier des trois invariants qu'il retient. (Sellier, 124)

⁵ Las traducciones que se hallan disponibles utilizan tanto el término *convidado* como *festín*. Así, *Don Juan o el convidado de piedra* o bien *Don Juan o el festín de piedra*.

tratamiento del personaje principal quien se presenta al espectador como una figura aún más pérfida que el Don Juan del mercedario. Será oportuno preguntarse acerca de las posibles intenciones de su autor y revisar el contexto de producción y recepción de la nueva pieza a fin de verificar si verdaderamente es posible hablar de un agravamiento moral del carácter del protagonista.

Estudios como los de Christophe Couderc, Justo Fernández López, Axel Preiss, Irene Ortiz Rosado y la ya citada Elisabeth Frenzel permiten aseverar que el mito de don Juan se trasladó de España a Italia y de aquí a Francia. Dice Frenzel: “El argumento fue primero a parar a Italia [...] pasando de aquí con los comediantes italianos a Francia”. Y Axel Preiss precisa:

Entre Tirso de Molina y Molière, varias versiones italianas y francesas aseguran la difusión del mito: antes de 1650, *Il convitato di pietra* de Cicognini [...]; en 1652, una pieza perdida de Onofrio Giliberto; en 1658: otra representada por los italianos [por la compañía de Biancolelli]; en 1658 y 1659, dos tragicomedias de Dorimon y de Villiers con el mismo título (*Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*) (Preiss, 19. La traducción es mía).

Los investigadores coinciden en afirmar que Molière vio representadas en París estas comedias o bien conoció sus guiones (“*canovacci*”). No obstante, subsiste la imposibilidad de asegurar que el comediógrafo francés hubiera leído la pieza de Tirso de Molina. En el excelente trabajo comparativo firmado por Irene Ortiz Rosado, se lee: “Gendarme de Bevette explica en su libro *La légende de Don Juan* que Molière imita episodios de *El burlador*, pero a través no solo de las piezas italianas, de Cicognini, sino también de *Le Festin de Pierre* de Dorimon y de Villiers” (Ortiz Rosado, 143). Juli Leal, por su parte, afirma que Molière tomó el argumento para su Don Juan de las versiones italianas “así como de otras adaptaciones francesas” de las mismas, “ya que no conocía el original de Tirso” (Leal, 88).

Sea como fuere, para el presente trabajo que se basa en el ya explicitado concepto de mito literario, no interesa demasiado si Molière leyó o no la fuente española sino cómo reformuló un personaje que ya a esa altura del siglo tenía vida propia. Tal como se ha dicho, nuestra intención es verificar si Molière agregó notas reprobatorias al protagonista de su propia versión de la comedia y, si así fue, cuál pudo haber sido su propósito o motivación. Si se hace necesario partir de la mención del personaje de Tirso de Molina, se debe a que en él se halla el origen del mito.

No sería nuevo trazar aquí un examen comparativo de las dos obras que nos ocupan: *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, por una parte, y *Dom Juan ou le*

Festin de pierre, por la otra. No obstante, se torna oportuno sintetizar las similitudes y diferencias argumentales, estructurales y de personajes a fin de destacar los elementos que nos permitirán validar nuestra hipótesis.

La comedia de Tirso está organizada en tres jornadas mientras que la de Molière se estructura según los cinco actos clásicos de la dramaturgia francesa del siglo XVII, pero presenta la novedad de estar escrita en prosa.

Acercas del argumento recordaremos muy sucintamente que la obra del mercedario español cuenta las andanzas de un noble cuya única diversión es seducir mujeres y abandonarlas. Aparecen en escena el oprobio de Isabela en Nápoles, el de Tisbea en Tarragona, el de Aminta en la localidad de Dos Hermanas; la fallida violación de Ana en Sevilla, el crimen de su padre el Comendador; entretanto desfilan igualmente multitud de personajes agraviados directa o indirectamente como el Rey, Don Diego Tenorio (padre de Don Juan) y los hombres burlados al mismo tiempo que sus mujeres: el duque Octavio, el marqués de la Mota, Batricio, los pescadores y los aldeanos. A Don Juan lo acompaña su fiel criado Catalinón. Luego del homicidio, y tras un breve paso por Dos Hermanas, el seductor regresa a Sevilla desafiando las órdenes del Rey, escondido en una iglesia se encuentra con la estatua yacente del Comendador y la desafía con una invitación a cenar; la estatua accede, a su vez lo invita para el día siguiente y en esta oportunidad castiga a Don Juan llevándolo al infierno y el Rey reestablece el orden haciendo justicia a todas las mujeres, quienes resultan bien casadas con sus verdaderos enamorados (a excepción de la pobre Tisbea).

Por su parte, la pieza de Molière presenta a un noble que huye de su recientemente desposada Doña Elvira (a quien previamente había raptado de un convento) para tratar de seducir a otra joven antes de que esta concrete su matrimonio; tras el fracaso de esta empresa, Don Juan ilusiona con promesas de boda a dos aldeanas (Charlotte y Maturine) pero debe huir porque lo persiguen los hermanos de Doña Elvira para vengar su honra. Perdido en un bosque en compañía de su criado Sganarelle, pide ayuda a un pobre mendigo -al que desprecia- y se encuentra con la estatua del Comendador (a quien había dado muerte meses antes) y el fiel Sganarelle es obligado a invitarlo a cenar. En su casa recibe cuatro visitas: la de su padre don Luis que viene a reprocharle su inmoral conducta, la de un acreedor -Sr. Domingo- a quien despide sin haberle pagado, la de su esposa (quien ha decidido regresar al convento) y, finalmente, la de la estatua misma que viene a invitarlo, a su vez, para el día siguiente. En el último acto, Don Juan dialoga con su padre para hacerle creer que se ha convertido en un

hombre piadoso, arrepentido de los desórdenes de su vida pasada, y lo mismo le dice a uno de los hermanos de Doña Elvira; aparece un espectro que toma la forma del Tiempo y finalmente llega la estatua, que le tiende la mano y lo hunde en un abismo de fuego.

Esta breve síntesis nos conduce naturalmente a detenernos en los personajes de ambas comedias, elemento sobre el que nos interesa insistir. Al respecto, observamos primeramente que en la pieza de Tirso son más las mujeres implicadas (Isabela, Tisbea, Aminta, Ana), tres de las cuales son deshonradas durante el transcurso de la acción, mientras que en la versión de Molière solo aparecen dos aldeanas y Doña Elvira. Las primeras, que reemplazarían a Tisbea y Aminta, en rigor no son burladas por el seductor, pues este no logra pasar de la promesa matrimonial; en cuanto a Doña Elvira, creación original del dramaturgo francés⁶ -tal como ha señalado la crítica especializada-, ya está casada con Don Juan cuando la historia comienza; solo conocemos el acto de seducción a través del relato o comentario de los personajes, pero no lo vemos en escena. Es posible inferir que estas mujeres sintetizan o simbolizan todas las potenciales conquistas donjuanescas y recuerdan, pues, la calidad de seductor que resalta ya desde el personaje mítico.

Ahora bien, si nos concentramos en los personajes masculinos, podemos observar que en la comedia de Tirso estos están mayoritariamente relacionados con las jóvenes y sus desventuras: así, Octavio con Isabela, Batricio con Aminta, el Marqués de la Mota y el Comendador con Ana; el resto (Don Pedro, Don Diego, el Rey, Gaseno) aparecen también en relación con las fechorías que Don Juan perpetúa sobre las mujeres. En la pieza de Molière, en cambio, sobresalen personajes que más bien destacan otras facetas del carácter del protagonista y la mayoría de ellos no existen en la obra española, la que – a su vez- presenta hombres que la versión francesa no rescata (concretamente Octavio y de la Mota). Es que de este modo, Molière no solo construirá un personaje seductor y libertino (arista con la cual se vinculan las mujeres y los varones tirsianos, tal como ya se dijo), sino además, blasfemo, perjuro, impío, mal hijo, estafador y, por sobre todas las cosas, hipócrita. Y esto va siendo revelado a lo largo de la acción a través de la relación del protagonista con los demás personajes masculinos. Vayamos a la demostración:

⁶ Cf. Nariño, Jesús. También la página <http://www.megustaleer.com/libro/don-juan/ES0098580/fragmento/> consultada en agosto de 2017.

Desde un principio, en escena aparece un personaje que no existe en la comedia de Tirso: Guzmán, criado de Doña Elvira, quien dialoga con Sganarelle, criado de Don Juan (equivalente, sí, del Catilión español). Le dice este al primero:

Me dices que se ha casado con tu ama; el mismo cuidado le daría cuando la pasión le arrebatara, casarse contigo, con su perro o su gato. Le cuesta muy poco contraer un matrimonio; es el único lazo que emplea para atrapar a las beldades, y es un amante sin escrúpulos. Dama, damisela, burguesa o aldeana no son motivos demasiado calientes ni demasiado fríos para él; y si te diera los nombres de todas las mujeres con quienes se ha casado en diferentes lugares, tendríamos conversación para toda la noche (Molière, 498).

Este diálogo describe al seductor perjuro, para quien la promesa matrimonial no constituye ningún obstáculo. Don Juan es un conquistador incansable a quien nada sacia ni detiene, ni siquiera una ley sagrada.

En el tercer acto aparecen otros dos personajes ausentes de la comedia de Tirso: primeramente, un pobre que indica al noble y su criado el camino para salir del bosque; luego, un hermano de Doña Elvira. Don Juan se burla del mendigo que promete oraciones en agradecimiento por una pequeña limosna, en vez de rezar por sí mismo para que Dios lo libre de la pobreza, y el noble condiciona su ayuda a oírlo renegar de ese Dios que lo mantiene en tan mala situación; pero el hombre no blasfema y Don Juan lo ayuda “por amor a la humanidad” (536), juego de palabras que delata su falta de fe, de caridad y de piedad y dibuja así otro rasgo del protagonista: es ateo e impío. Inmediatamente después, Don Juan socorre con generosidad, decisión y valor, aun sin conocerlo, a Don Carlos, hermano de Elvira, quien está siendo atacado por tres ladrones en lucha obviamente desigual; se ponen aquí de manifiesto su gallardía y su valentía, lo cual contrasta más crudamente con la acción anterior frente al mendigo y esta disonancia hace resaltar su vileza aún más.

Durante el acto cuarto, además de Doña Elvira –que viene a despedirse porque regresa al convento, como ya se ha dicho- desfilan delante de Don Juan otros dos hombres: su padre Don Luis y el Señor Domingo (otro personaje original de Molière). El primero viene a reprocharle su conducta inmoral y la falta de proporción existente entre su hidalguía de sangre y sus malas acciones: “¡En qué bajeza vivís! ¿No os avergonzáis nunca de desmerecer vuestra alcurnia?” (554), lo cual esconde la denuncia –por parte del dramaturgo- hacia los abusos de los nobles, que respaldados en sus gratuitos privilegios frente al Rey, no armonizaban con sus méritos personales las prerrogativas de su posición social. En este encuentro resalta la frialdad del hijo, su dureza, su falta de amor y

de respeto; Don Juan es un libertino descarado que por toda respuesta a la sensata reconvencción de su padre, lanza cuando este se ha retirado: “¡Eh! ¡A ver si os morís lo antes posible! Es lo mejor que podrías hacer.” (556).

En cuanto a la función del Señor Domingo, comerciante que viene a cobrar una antigua deuda pero que se retira con las manos vacías, podemos afirmar que desenmascara frente al espectador al adulator, mentiroso y estafador que es Don Juan, al igual que muchos de los nobles de la época que contaban con los títulos pero no con el dinero, tal como lo denuncia Molière también en otras comedias como *El burgués gentilhombre*.

Sobre Sganarelle no hace falta explayarse pues se trata de un personaje sobradamente estudiado y, además, estereotípico. Por una parte, se ajusta a la tradición del fiel compañero un tanto pillo en quien recae la responsabilidad de hacer reír al público, siguiendo el modelo de la *Commedia dell'arte* tan bien conocida y explotada por Molière. Por otra parte, responde igualmente a la costumbre molieresca de poner en boca del criado los “juicios razonables” propios de la moral del *honnête homme* del siglo XVII francés. En este caso, Sganarelle recuerda los principios de la religión cristiana contra el libertinaje filosófico de la época, amén de la sensata convicción de que el mal no puede prevalecer y tarde o temprano ha de recibir su castigo. Podría discutirse acerca del sentido irónico de la pieza francesa; pero aun así resulta patente que el final del amo y los dichos de su criado ofrecen una lección moralizante.

Así pues, cada uno de los personajes masculinos nombrados delata uno o varios defectos del protagonista, cuyo carácter se presenta entonces como una suerte de mosaico de vicios. El último de ellos puesto en evidencia por el dramaturgo es el de la hipocresía. Molière se vale de Don Luis y de Don Carlos para mostrarlo en toda su vastedad dedicándole enteramente el acto quinto, el cual se inicia con una visita de Don Juan a su padre para informarle que ha resuelto cambiar de conducta porque el Cielo le ha mostrado lo repudiable de su vida pasada:

No soy el mismo de anoche, y el cielo, milagrosamente, ha obrado en mí un cambio que va a sorprender a todo el mundo. Ha tocado mi alma devolviéndome la vista, y veo con horror la larga ceguera en que he vivido y los desórdenes criminales de la vida que he llevado. [...] Veo todas las mercedes que el señor me ha dispensado al no castigar mis crímenes; y aspiro a sacar el debido provecho de tanta bondad y a mostrar a los ojos del mundo mi repentino cambio de vida [...] (564-565).

Entiendo que el comediógrafo presenta la hipocresía en último lugar por tratarse a su juicio del peor de todos los defectos y el que más le interesaba denunciar. En este sentido, la obra hasta aquí no hace más que preparar el acto final y este es el que condensa la verdadera lección del dramaturgo, quien en boca de Sganarelle declara: “¡No os faltaba más que ser hipócrita para completar totalmente el ciclo de vuestras abominaciones!” (569).

Un poco más adelante, después del encuentro entre Don Juan y Don Carlos, que aun reclama por la afrenta hacia Doña Elvira y que no cree en la conversión del ofensor, aunque este insista en colocar al cielo por testigo, el criado expone:

Señor, ¿qué diablo de estilo utilizáis? Cada día estáis peor y os preferiría como antes. Confié siempre en vuestra salvación; mas ahora es cuando he perdido toda esperanza, y creo que el cielo, que bastante os ha soportado, no tolerará en absoluto esta última iniquidad. (572)

La hipocresía es, pues, el defecto que a Molière le interesa verdaderamente desenmascarar. Es este un vicio que ya había denunciado en una obra anterior que es muy importante recordar aquí. Se trata de *Tartufo*, estrenada en noviembre de 1664 (es decir, apenas tres meses antes que *Don Juan*⁷) e inmediatamente censurada por influencia de la Cábala, miembros de la Sociedad del Santísimo Sacramento, cristianos devotos supuestamente intachables y ejemplares que con gran disgusto se reconocieron retratados en el personaje molieresco, por lo que presionaron y obligaron al Rey a prohibir la representación de la pieza. Opina Axel Preiss:

El *Don Juan* de Molière (1665) se inscribe en una tradición. Se inscribe también en la carrera de un autor. *El Tartufo* acaba de ser prohibido (1664) y el dinero escasea. Felizmente para Molière y su compañía el argumento está listo; el genio de Molière va a hacer de esta “improvisación” la versión tal vez más perfecta y más profunda del mito. [...] Molière transforma el personaje. Hace del seductor un verdadero libertino en el sentido filosófico [...] este Don Juan es a la vez un filósofo y un Tartufo [...] (Preiss, 23-24. La traducción es mía).

Juli Leal también afirma: “Para sustituir a *El Tartufo*, Molière elige una variación sobre el tema a la moda⁸ de Don Juan” (Leal, 88).

⁷ Recordemos que *Don Juan* es presentada en febrero de 1665.

⁸ “[...] raramente una literatura se habrá visto tan impregnada [...] como la francesa respecto a la española del Siglo de Oro. La razón de esta influencia literaria [...] no se debe [...] a la excelencia de uno o varios autores de excepción [...] sino más bien a una moda del público. [...] Así pues se trata de una moda: [...] una atención especial atraía a los espectadores parisinos al teatro ávidos de aquellas ‘comedias a la española’ [llenas de lances y enredos, románticas y heroicas, con temas de honor y alcoba]” (Losada Goya, 590. El destacado es mío).

Más allá de que la crítica discute todavía cuánto de “improvisación” o de premura acompañaron la redacción de *Don Juan*⁹, lo cierto es que el comediógrafo francés eligió para su nueva pieza un argumento conocido¹⁰ y aquí es donde cabe preguntarse el porqué. En lo personal opino que esto le permitía volver con más comodidad, solapadamente, sobre un tema que claramente lo irritaba. Para esta interpretación ayuda revalorizar el concepto de mito literario sobre el que nos hemos basado y entender que Molière reelaboró el mito y no una obra en particular¹¹. Y así, en esta reelaboración, solo conservó los elementos insoslayables (la depravación del personaje seductor y la presencia de la estatua¹² artífice del funesto final de corte maravilloso que se aviene perfectamente con el sentido sobrenatural del castigo), todo esto a fin de aparecer ante el público -especialmente la corte y la Cábala- con un argumento reconocible, ya aprobado por la opinión general y fuera de sospecha, que le permitiera esconder o disimular mejor el verdadero fondo del mensaje. Este renovaba el ataque contra los hipócritas contemporáneos del autor, quienes no se cansaban de hostigarlo con sus persecuciones y prohibiciones, denunciándolo por inmoralidad, cuando en realidad lo que repudiaban era verse retratados con tanta exactitud y aspereza en las comedias molierescas, y constituir el blanco de crítica e hilaridad general¹³.

Así pues, si la obra de Tirso de Molina catequiza sobre la inexorabilidad de la muerte, la gravedad de los asuntos sagrados, la oportunidad de la gracia divina, la necesidad del arrepentimiento del pecador, el inevitable juicio de Dios, la irrevocabilidad del castigo, etc. en el formato de una “amable predicadora” tal como el mercedario español entendía su producción dramática¹⁴, la obra de Molière presenta otros dilemas

⁹ Existen evidencias de que Molière había encargado la escenografía de la obra meses antes de la prohibición del *Tartufo*. Cf. Irene Ortiz Rosado.

¹⁰ “[Molière] se tourna vers une actualité plus aisée, et vit que le sujet de Don Juan était à la mode. Le scénario de Biancolelli se jouait encore. Le souvenir des pièces de Villiers et de Dorimond n’était pas trop lointain. Le public était habitué aux aventures spectaculaires du séducteur sans en être lassé » (Scherer, 32).

¹¹ “Que Don Juan ya tiene un cuerpo mítico previo lo deja claro el autor francés al omitir episodios centrales de la obra de Tirso, dándolos por hechos”. <http://www.megustaleer.com/libro/don-juan/ES0098580/fragmento/>.

¹² “La rencontre avec le convive de pierre est un morceau obligé qui constitue le cœur du mythe » (Brunel, 485) « [La statue est] l’élément sacré, de qui constitue l’histoire de Don Juan comme mythe » (Brunel, 490).

¹³ “El escándalo suscitado por la representación de *Tartufo* es una consecuencia de la incomodidad que supone la figura de Molière para los llamados “bien pensantes” y devotos, cada vez más numerosos. El terreno estaba abonado desde *La escuela de las mujeres* y se incrementa con *Don Juan [...]*” (Leal, 101).

¹⁴ “Añadió Tirso al teatro de Lope una nueva dimensión con la comedia de tema teológico, o teológico-moral, para las cuales estaba él eminentemente preparado” (Fernández, 13) “[...] la

más conformes con la sociedad a la que el personaje mítico fue trasplantado. Elizabeth Frenzel afirma que en el pasaje de España a Francia a través de los comediantes italianos, el argumento de Don Juan perdió todo el contenido religioso. En el mismo sentido, Ortiz Rosado sintetiza la interpretación de Gendarme de Bevette para quien el trasunto religioso de la comedia de Tirso no tiene cabida en la comedia de Molière por cuanto este introduce en su pieza asuntos más filosóficos y morales que teológicos. Sin embargo, Axel Preiss asegura que “Don Juan es menos seductor que ofensor y rebelde: su libertinaje es más un asunto con Dios que con las mujeres” (Preiss, 117. La traducción es mía); nota también que en el Don Juan de Tirso domina la dimensión moral y que la versión molieresca parece respetarla. Y Jean-Marie Teyssier, por su parte, destaca el hecho de que el personaje de Molière supera la figura del seductor y adquiere resonancias más profundas y más graves. Estas afirmaciones conducirían a corroborar nuestra hipótesis de que a través de la presentación de un mosaico de vicios, Molière construye un personaje moralmente agravado respecto de la figura mítica original. Es decir que, si de Tirso al dramaturgo francés el contenido religioso quedó muchas veces desdibujado y si bien es verdad que Molière mantuvo siempre una postura crítica frente a la ortodoxia católica, no resulta menos cierto el hecho de que el comediógrafo predilecto de Luis XIV se manifestó siempre en defensa de los valores más nobles del ser humano, disfrazando a través del humor los reproches y denuncias con que pretendía aleccionar a su público. Es por ello que me parece innegable que reforzó exprofeso los vicios morales de su protagonista a fin de hacerlo ver más despreciable y censurable, tal como había querido hacerlo antes con su frustrado Tartufo.

Sin ninguna duda, es Don Juan uno de los mitos más ricos y más vivos de la literatura universal. Nacido en la España del Siglo de Oro supo traspasar fronteras y siglos y trascender interpretaciones de todo tipo para seguir inspirando obras como la de Molière y como tantas otras tan variadas y disímiles a lo largo de más de tres centurias.

Para finalizar, haré más unas palabras de Xavier Fernández que no solo considero exactas sino totalmente oportunas en el marco de este Congreso:

La divergencia de pareceres sobre el significado del Don Juan trae a la mente la frase que puso Cervantes en labios de Don Quijote, hablando con su escudero: “Esto que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el

gravedad del juramento como profanación de la divinidad y portadora de castigo, es patente, y constituye el eje teológico-moral del drama concebido por Tirso” (Fernández, 25) “Tirso definió sus comedias como *amables predicadoras*. Ejemplo claro es *El Burlador*. Tema predicable –y constante- es el de la muerte” (Fernández, 26) “[...] los que dictaminan, poniendo límites al tiempo para el juicio de Dios y de la muerte, se equivocan trágicamente” (Fernández, 29).

yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa” (*Don Quijote de la Mancha*, I, cap.XXV) En la visión humana de Don Juan hay tantas cabezas como sentencias, pareciéndoles a unos rasgo admirable de las aspiraciones del hombre, y a otros cruda expresión de rastreros instintos, y a otros les parecerá otra cosa. Sea cual fuere su significado, es innegable el hecho de que el Don Juan de Tirso fue el progenitor de una larga e insigne prosapia. (Fernández, 43-44)

Bibliografía

- Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Éditions du Rocher, 1988.
- Couderc, Christophe. “Transferencias culturales: el teatro en España y en Francia en el siglo XVII (mito y realidades de una influencia)”. *Revista de Lenguas Modernas*, Universidad de Costa Rica, 14 (2011): 113-135. En línea. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rilm/issue/view/1000> (Consultado en julio de 2017).
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier. “Don Juan: la primera franquicia del teatro europeo”. En línea. <https://delecturablog.files.wordpress.com/2018/01/don-juan-jordi-ballo-i-xavier-perez.pdf> (Consultado en febrero de 2019).
- Fernández López, Justo, comp. “La evolución del tema de Don Juan”. *Historia de la literatura española*. En Hispanoteca. Lengua y cultura hispanas En línea. <http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Siglo%20XVII-Barroco/Evoluci%C3%B3n%20del%20tema%20de%20Don%20Juan.htm> (Consultado en julio de 2017).
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Tr. Carmen Schad de Caneda. Madrid: Gredos, 1976.
- Leal, Juli. *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*. Madrid: Síntesis, 2006.
- Losada Goya, José Manuel. “La concepción del honor en el teatro español y francés del siglo XVII. Problemas de metodología”. AISO. Actas (II) Centro virtual Cervantes, 1990. En línea. http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_010.pdf (Consultado en agosto de 2017).
- Molière. *Obras inmortales*. Pról. y Tr. de Enrique Azcoaga. Madrid: EDAF, 1970.
- Molière. *Œuvres complètes*. Préface de Pierre-Aimé Touchard. Paris : Éditions du Seuil, 1962.
- Nariño, Jesús “*El Burlador de Sevilla y Don Giovanni*”. En línea. <http://librodenotas.com/opiniondivulgacion/18208/el-burlador-de-sevilla-y-don-giovanni> (Consultado en agosto de 2017).
- Ortiz Rosado, Irene. *De El burlador de Tirso al Don Juan de Molière. Estudio Comparativo de Fuentes Textuales*. Universidad Complutense de Madrid, 2014. Tesis de Maestría.

En línea. eprints.ucm.es/29964/1/TFM%20irene%20Ortiz%20Rosado.pdf (Consultado en julio de 2017).

Preiss, Axel. *Le Mythe de Don Juan*. Paris: Bordas, 1985.

Scherer, Jacques. *Sur le Dom Juan de Molière*. Paris: SEDES, 1967.

Sellier, Philippe. «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? ». *Littérature*, 55. La farcissure. Intertextualités au XVIIe siècle (1984): 112-126. En línea. http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239 (Consultado en julio de 2017).

Teyssier, Jean-Marie. *Réflexions sur "Dom Juan" de Molière*. Paris: A.-G. Nizet, 1970.

Tirso de Molina. *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Ed, estudio y notas de Xavier A. Fernández. Madrid: Alhambra, 1982.