

Autora del TFM: Doña Irene Ortiz Rosado.



“De *El burlador* de Tirso al *Don Juan* de Molière. Estudio Comparativo de Fuentes Textuales”.

Máster Universitario en Literatura Española
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)
Facultad de Filología

Curso Académico 2013-2014.
Convocatoria de Septiembre.

Tutora del TFM: Dra. Doña Esther Borrego Gutiérrez.

Fecha de defensa: 9 de septiembre de 2014.
Calificación: 9,5.

La abajo firmante, Doña Irene Ortiz Rosado, matriculada en el Máster Universitario en Literatura Española de la Facultad de Filología, autoriza a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el presente Trabajo Fin de Máster: “De *El butador* de Tirso al *Don Juan* de Molière. Estudio Comparativo de Fuentes Textuales”, realizado durante el curso académico 2013-2014 bajo la dirección de la Doctora Doña María Esther Borrego Gutiérrez en el Departamento de Filología II (Literatura Española), y a la Biblioteca de la UCM a depositarlo en el Archivo Institucional *E-Prints Complutense* con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del trabajo en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.



Dña. Irene Ortiz Rosado.

Título del TFM.

“De *El burlador* de Tirso al *Don Juan* de Molière. Estudio Comparativo de Fuentes Textuales”.

Autora: Irene Ortiz Rosado. Universidad Complutense (i.ortiz@estumail.ucm.es).

Resumen.

He querido reflejar en este trabajo las fuentes o influencias folklóricas, literarias y de ciertos personajes nobles de la sociedad de la época, tanto de *El burlador* de Tirso de Molina como de *Don Juan* de Molière, además de realizar un estudio comparativo de ambas obras para analizar los elementos de convergencia o de desunión en una y otra comedia.

De forma exhaustiva, he querido mostrar prácticamente todo lo que han escrito sobre el tema de don Juan expertos como Menéndez Pidal, Márquez Villanueva, Gendarme de Bevette y otros, afín de exponer el estado de la cuestión actual del mito de don Juan, intentando aportar en mis conclusiones cuáles son las teorías que se mantienen más sólidamente y cuáles son las hipótesis superadas por los críticos.

Palabras clave.

Tirso de Molina, *El burlador*, Leyenda Sevillana, Romances, Imaginario Colectivo, Molière, *Don Juan*, Nobleza Libertina, Canovacci, *Le Polyphile*.

Title of TFM.

“From *El burlador* of Tirso to *Don Juan* de Molière. Comparative Study of Textual Sources ”.

Abstract.

I wanted to reflect in these paper folk and literary sources and also certain noble personages of the society of the time, both *El burlador de Sevilla* of Tirso de Molina and *Don Juan* of Moliere influences, plus a comparative study to analyze the elements of convergence or disunity in both comedies.

Exhaustively, I wanted to show virtually everything they have written experts about Don Juan as Menendez Pidal, Marquez Villanueva, Gendarme of Bevette and others in order to expose the state of the current issue of the myth of Don Juan, trying to contribute in my opinion what are the theories that remain more solidly and what overtaken by critical assumptions are.

Key Words.

Tirso de Molina, *El burlador*, Legend Sevillana, Romances, Imaginary Collective, Molière, *Don Juan*, Nobility Libertine, Canovacci, *Le Polyphile*.

ÍNDICE.

Agradecimientos	1
Primera parte: <i>El burlador de Sevilla</i> de Tirso de Molina	3
1. Fuentes históricas	3
1.1 ¿Don Juan, personaje histórico?	3
1.1.1 Comentarios al Apartado 1.1 ¿Don Juan, personaje histórico?	16
1.1 Personajes históricos posibles inspiradores de la leyenda	18
1.1.1 El Conde de Villamediana	18
1.1.2 El duque de Osuna	19
1.1.3 Don Miguel de Mañara	21
1.1.4 Otros personajes históricos, posibles antecedentes de don Juan	22
1.1.5 Diego Gómez de Almaraz, ¿modelo vivo de <i>El Convidado de piedra</i> ?	24
2. Fuentes folklóricas	26
2.1 Cuentos o fábulas del mito de don Juan	27
2.2 Romances españoles sobre el mito de don Juan	32
2.3 Joãozinho o banido o Flores e Ventos. Romances de las Islas Azores	43
2.4 Comentarios al Capítulo 2. Fuentes folklóricas	45
3. Fuentes literarias de <i>El burlador</i>	47
3.1 Antecedentes literarios de <i>El Convidado de Piedra</i>	47
3.1.1 Obras Clásicas	47
3.1.2 Crónica del carnaval romano del año 1519	48
3.1.3 <i>Dineros son calidad</i> de Lope de Vega	49
3.2 Antecedentes literarios del personaje de don Juan	56
3.2.1 Personajes Clásicos y Medievales	56
3.2.2 La teoría del “Trickster”	57
3.2.2.1 Daun John	57

3.2.2.2 <i>Don juan</i> de Francisco Loubayssin de la Marca	58
3.2.2.3 Los “burladores” en la comedia del Siglo de Oro	59
3.2.2.3.1 <i>El Infamador</i> de Juan de la Cueva	60
3.2.2.3.2 Pre-donjuanes en la obra de Tirso	64
3.2.2.3.3 ¿ <i>Tan largo me lo fiáis?</i>	68
3.2.2.4 Los “burladores” en la novela del Siglo de Oro	69
3.2.3 El Pasquín Romano	71
3.2.4 Literatura Homilética: <i>El sermón de Don Juan</i>	72
3.2.5 La historia de Leoncio	73
3.2.6 Comentarios al Capítulo 3 Fuentes literarias de <i>El burlador</i>	80
Segunda parte: <i>Don Juan</i> de Molière	84
1. Fuentes históricas	84
1.1 ¿ <i>Don Juan</i> de Molière, un personaje histórico?	84
1.2 El Príncipe Conti	85
1.3 Otros modelos de personajes de la época	88
2. Fuentes literarias del <i>Don Juan</i> de Molière	91
2.1 Los <i>Canovacci</i>	91
2.1.1 Primer <i>canovaccio</i> : <i>El ateo fulminado</i>	93
2.1.2 Segundo <i>canovaccio</i> : <i>El convidado de piedra</i>	96
2.1.3 Tercer <i>canovaccio</i> : <i>Le Festin de Pierre</i> de Domenico Biancolelli	98
2.1.3.1 Análisis de <i>Le Festin de Pierre</i> de Domenico Biancolelli	100
2.2 <i>El convidado de piedra</i> de Cicognini	103
2.2.1 Análisis de <i>El convidado de piedra</i> de Cicognini	106
2.3 <i>Le festin de Pierre ou le Fils criminel</i> de Dorimon	110
2.3.1 Análisis de <i>Le festin de Pierre ou le Fils criminel</i> de Dorimon	112
2.4 <i>Le Festin de Pierre ou le Fils criminel</i> de Villiers	124
2.4.1 Análisis de <i>Le festin de Pierre ou le Fils criminel</i> de Villiers	125
2.5 <i>Le Polyphile</i> de Charles Sorel	132
2.6 <i>El burlador de Sevilla</i> de Tirso de Molina, ¿fuente directa de <i>Don Juan</i> de Molière?	136

2.6.1 Análisis comparativo <i>Don Juan Molière</i> y <i>El burlador de Sevilla</i> de Tirso de Molina	146
2.7 Comentarios al Capítulo 2. Fuentes literarias del <i>Don Juan</i> de Molière	164
Conclusiones	166
Bibliografía	174

AGRADECIMIENTOS.

Cuando el año pasado escuché la primera propuesta del tema que he elegido para realizar este trabajo, porque debido a mi trabajo he cursado los créditos de las diferentes asignaturas del Máster en Literatura Española en dos años, yo estaba en clase de la asignatura del Máster *La innovación dramática: Lope y Calderón*, impartida por la Dra. Esther Borrego, mi tutora. Ella nos sugirió a todos, muy generosamente, posibles temas de TFM y este fue uno de ellos, un estudio comparativo entre *El burlador de Sevilla* y *Don Juan* de Molière. Desde el primer momento, me pareció una idea muy buena para el trabajo, porque soy una apasionada del mito de don Juan, así como de la obra de Tirso, y aunque debo confesar que no conocía apenas nada de Molière, ya que sólo había visto representada en el teatro alguna comedia del gran escritor, y poco más, no obstante, me animé en el proyecto porque conozco el idioma francés y pensé que podía leer bibliografía de la obra de su autor en su idioma original.

Entonces, al final de curso le pedí a Esther Borrego si quería ser mi tutora del TFM y aceptó encantada. Desde el primer momento conté con el consejo y la ayuda de Esther para encauzar la orientación y la estructura del trabajo, lo cual se lo agradezco sinceramente, porque yo estaba un poco desorientada, la verdad, dada la magnitud y abundante bibliografía sobre las dos comedias, ambas obras maestras. En concreto, Esther me planteó comparar las dos comedias, poniendo el foco sobre las fuentes históricas, folklóricas y literarias; y yo accedí entusiasmada.

Uno de los escollos importantes con el que nos encontramos para la realización de este trabajo era el de la ingente bibliografía existente, tanto sobre *El burlador* como sobre *Don Juan*; libros, estudios, artículos que era necesario delimitar o acotar en sus contenidos para el tema de las fuentes, que era el que nos interesaba. Para salvar esa dificultad, la Dra. Borrego me recomendó que consultara al eminente experto sobre el tema de don Juan, el profesor José Manuel Losada Goya, quien muy amablemente me prestó su libro *Bibliography of the Myth of Don Juan in Literary History*, del año 1997. Esta magna obra, por lo ardua y por lo erudita, me ha ayudado muchísimo en mi investigación bibliográfica para el TFM, y ha sido determinante, porque prácticamente, a partir de la edición del libro del profesor Losada, sólo se han hecho estudios recopilatorios de todo lo existente hasta esa fecha, pero nada nuevo bajo el sol en cuanto a las fuentes de las dos obras de Tirso y de Molière.

Para terminar, deseo decir que he querido mostrar en este trabajo todo lo que se ha escrito con respecto a los antecedentes de ambas comedias, comparando las teorías de los diferentes autores que las sostienen, si son actuales, o si en cambio son hipótesis superadas por la crítica en general. Por ello me he extendido bastante y pido de antemano disculpas.

PRIMERA PARTE: *EL BURLADOR DE SEVILLA* DE TIRSO DE MOLINA.

1. Fuentes históricas.

1.1 ¿Don Juan, personaje histórico?

Para la concepción histórica de *El Burlador* existe una tradición o leyenda sevillana. Este es un tema bastante controvertido puesto que los diferentes críticos y estudiosos que lo han tratado no se han puesto de acuerdo. Voy a afrontar este primer punto de forma cronológica.

Primeramente, fue Ramón Menéndez Pidal quien en mayo de 1906 en su artículo “Sobre los orígenes de *El convidado de Piedra*”, publicado por vez primera en la *Revista Cultura Española*, afirmó que: “La verdadera fuente próxima de *El burlador* pudo ser una leyenda referente a Sevilla, que fijase ya los nombres de don Juan Tenorio y del comendador don Gonzalo de Ulloa”, y añadió: “No sería difícil que apareciesen rastros de esta leyenda en la tradición andaluza debidamente explorada, o en algún archivo”. Es decir, todavía no existía ninguna evidencia sobre esta leyenda sevillana. Sin embargo, don Ramón a falta de esa confirmación futura, termina diciendo que Tirso podría haber utilizado para la prefiguración de su don Juan una tradición oral de romances o fábulas que circulaban en la época¹.

Por otra parte, Menéndez Pidal en la obra citada en el párrafo anterior remite a los estudios de Arturo Farinelli, diciendo que lo que se sabe de las fuentes de *El burlador de Sevilla* y *El convidado de piedra* se encuentra en las dos obras que el hispanista realizó sobre el mito, por un lado en “Don Giovanni”, en *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. XXVII, del año 1896, páginas 1-77 y 254-326, y en “Cuatro palabras sobre Don Juan”, en *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, en el año 1899, volumen I, página 205. Asimismo, Menéndez Pidal también considera a J. Bolte como otro de los pioneros de los estudios sobre los orígenes de *El burlador*², en su obra *Über den Ursprung der don Juan-Sage*, publicada en Berlín en 1899, en las páginas 374-398³.

¹ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios literarios*, décima edición, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, p. 87.

² A partir de ahora y en adelante, para referirme a la comedia de Tirso *El burlador de Sevilla* y *Convidado de Piedra* lo haré como *El burlador*.

³ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, p. 69.

Por otro lado, Georges Gendarme de Bevotte otro investigador eminente en los estudios sobre don Juan, en su obra *La légende de Don Juan* (1906) también afirmó que había tenido muy presente las investigaciones de Farinelli y que incluso había contado con la ayuda del ilustre hispanista italiano, quien le habría suministrado documentos sobre el tema de don Juan⁴. Siguiendo a Gendarme de Bevotte en la obra anteriormente citada, este autor va a analizar la leyenda sevillana. Para ello se va a basar en primer lugar, en las conclusiones del investigador e hispanista Louis Viardot quien en 1835 afirmaba en *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne* que Tirso de Molina fue el primero que puso en escena la historia de Don Juan Tenorio. Bevotte sigue analizando los testimonios de Viardot sobre la comprobación *in situ* de la veracidad de la leyenda sevillana durante una estancia en Sevilla, insistiendo Viardot categóricamente que el argumento de *El Burlador* de Tirso estaba basado en una historia verdadera; es decir, don Juan Tenorio vivió en Sevilla, en donde miembros de su familia eran regidores de la ciudad y que en la época en que Viardot escribió su obra uno de los parientes de don Juan seguía residiendo en la villa.

También añadió Viardot en su análisis que existió igualmente la capilla de don Gonzalo de Ulloa en el convento de San Francisco, asegurando que la capilla y la estatua todavía se podían ver allí en el siglo pasado, pero que finalmente fueron destruidas en un incendio⁵.

A continuación, Gendarme de Bevotte hace un resumen de la historia real sobre don Juan Tenorio que, según Viardot, dio pie al mito. La historia es la siguiente. Después de que don Juan diera muerte al Comendador, los monjes franciscanos se vengaron del impío, no sólo por la muerte de don Gonzalo de Ulloa, sino también por el acto sacrílego del insulto a la estatua del Comendador; para ello, le tendieron una emboscada y para ocultar el asesinato, los frailes extenderían el rumor por Sevilla de que la muerte de don Juan se debió a causas sobrenaturales, a una venganza de ultratumba.

Por último, Bevotte comenta que Viardot afirmaba que esta truculenta historia se recogió en las Crónicas de Sevilla sin embargo, añade Gendarme de Bevotte, hasta el momento no existe ninguna traza de la existencia de estas crónicas⁶.

⁴ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan : son évolution dans la Littérature : des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1ª edición 1906, edición Consultada 1993, en Avant Propos.

⁵ Ibidem, pp. 13-20.

⁶ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan : son évolution dans la Littérature : des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, pp. 20-21.

Sigue contando Bevotte en su libro que otros críticos franceses también apoyarían la teoría de Viardot en favor de la leyenda sevillana. Uno de ellos será Castil-Blaze quien corrobora en 1852, en su obra *Molière musicien* (en el tomo II, capítulo XVIII págs., 260-272), que la historia de don Juan Tenorio fue sacada de las Crónicas Andaluzas y añade además que fue reescrita y representada en conventos bajo el título *El Ateísta Fulminado*, de donde Tirso la tomaría prestada para crear a su Burlador⁷.

Gendarme de Bevotte cita, además, la obra *Études sur L'Espagne*, (1855) en sus dos volúmenes, en donde en el tomo I, página 221 y el II, página 90 y ss., Antoine de Latour dice haber encontrado el convento de los franciscanos pero no así la capilla de los Ulloa. No obstante, Latour, aun sin haber localizado los escenarios de los personajes, sigue pensando que existieron en realidad⁸. Bevotte añade el dato de que estos autores creían que en el año 1855 todavía existía en Sevilla una calle con el nombre de la familia de los Ulloa⁹.

A continuación, Gendarme de Bevotte señala que dos estudiosos de la tesis de la leyenda sevillana, Koch en el año 1887, en el artículo de la revista *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte* y más recientemente Zeidler en la misma revista, completarían lo postulado por Viardot con nuevos datos sobre la genealogía del personaje de Don Juan. En concreto dijeron que don Juan era hijo del almirante Alfonso Jofre Tenorio y que vivió en el siglo XIV, bajo el reinado de Pedro I el Cruel. A este respecto, en España, según Gendarme, estaba de acuerdo con estas teorías Manuel de la Revilla, cuando en el año 1878 escribió en el semanario *La Ilustración Española y Americana* varios artículos sobre *El burlador de Sevilla*¹⁰.

Por último, Bevotte opina, sobre la teoría de considerar a don Juan Tenorio como un personaje histórico, que se trata de hipótesis imprecisas, porque en el caso de Viardot este no indica cuáles han sido sus fuentes, dado que las Crónicas de Sevilla no dicen nada al respecto, ni tampoco se tiene constancia de la vida de don Juan en ningún documento histórico, ni en genealogías, ni tampoco en archivos. Con respecto a la tumba del comendador Ulloa tampoco se sabe su ubicación, y Bevotte añade que si se tiene en cuenta lo que Tirso comenta acerca de la tumba, según los últimos versos de la obra puestos en boca del personaje rey de Castilla, ésta fue trasferida a Madrid:

⁷ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan : son évolution dans la Littérature : des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 20.

⁸ Ibidem, p. 20.

⁹ Ibidem, p. 21.

¹⁰ Ibidem, p. 22.

Y el sepulcro se traslade
a San Francisco en Madrid,
para memoria más grande.¹¹

No obstante, Gendarme de Bevotte va a reconocer que sí existen elementos históricos que conforman la leyenda del burlador como son el nombre de los personajes: don Juan Tenorio, don Pedro Tenorio, don Gonzalo de Ulloa y el Marqués de la Mota. Continúa diciendo el hispanista francés que la familia Tenorio existió en España en los tiempos de Alfonso XI, siendo el apellido Tenorio originario de Galicia. Bevotte va a destacar de la estirpe de los Tenorio a Alfonso Jofre Tenorio que fue almirante de Castilla en el reinado de Alfonso XI y que tuvo dos hijos, don Juan, Comendador de Estepa, de la Orden de Santiago, y Alonso Jofre, Alguacil Mayor de Toledo. De este último descendería don Pedro Tenorio, Arzobispo de Toledo. Bevotte añade que entre los contemporáneos de *El Burlador* se tenía noticia de un don Juan, repostero del rey (quizás el mismo Comendador de Estepa) y otro don Juan, caballero de la Orden de la Banda o del Echarpe Rojo, orden instituida en Castilla en tiempos de Alfonso XI. Es curiosa la coincidencia de que en la obra *¿Tan largo me lo fáiis?*, añade Bevotte, don Juan es hijo del Camarero Mayor del rey Alfonso XI, padre de Pedro el Cruel¹².

Para terminar, Gendarme de Bevotte afirma que el apellido Ulloa también es histórico. Para ello el hispanista francés trae a colación las *Crónicas del Rey don Pedro*, escritas hacia el año 1390, en donde el Canciller López de Ayala incluye en su obra a un Lope Sánchez de Ulloa, Comendador Mayor de Castilla y también a un Gonzalo Sánchez de Ulloa, que vivieron ambos bajo el reinado de Alfonso XI, y que Tirso pudo haber confundido a ambos personajes, intercambiando sus nombres¹³.

¹¹ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p 203.

¹² Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan : son évolution dans la Littérature : des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, pp. 26 y 27.

¹³ *Ibidem*, p. 28.

Otra de las autoras que he consultado para este trabajo es Blanca de los Ríos. Esta investigadora también está a favor de la tesis de la leyenda sevillana. La autora escribió un artículo titulado “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de « El rey Don Pedro en Madrid » y la creación del «Don Juan»”, en donde analiza las cuestiones de las fuentes de *El Burlador*. Esta obra apareció por vez primera en el año 1924 en la revista *Raza Española*, 6 (67-68), julio y agosto, pp. 4-33. Yo lo he leído en la edición de la Editorial Aguilar, puesto que Blanca de los Ríos lo incluyó allí cuando realizó su edición crítica de las obras de Tirso de Molina (la primera edición es de 1952)¹⁴.

Blanca de los Ríos está convencida que Tirso ideó su comedia *El burlador* en la ciudad sevillana hacia el año 1616. Para llegar a esa conclusión aporta una serie de datos junto a descubrimientos de documentos que corroborarían la tesis de la investigadora. En primer lugar, la autora dice que encontró en el año 1898, en el Archivo de Indias de la ciudad hispalense, la cédula del viaje a Santo Domingo del fraile mercedario Fray Juan Gómez de la Merced en el año 1616, junto con otros frailes de la misma orden que le acompañaban, entre los cuales se encontraba Tirso de Molina. Junto a este documento se encontraba también la Real Cédula, otorgada por Felipe III, en donde el monarca autorizaba el viaje de los mercedarios a Santo Domingo, adjuntándose además de estos documentos una relación en donde se detallaban los datos personales de los componentes de la expedición, como edad, estudios, etc¹⁵.

Además, Blanca de los Ríos constata que era una práctica común que los barcos que zarparan hacia las Indias debían ir escoltados por fragatas de guerra para combatir posibles ataques de naves corsarias. Todo ello implicaba que los pasajeros tuvieran que esperar incluso meses a que zarpara el navío, por los preparativos de las fragatas. Y es por eso por lo que doña Blanca piensa que Tirso pudo tener tiempo para crear en Sevilla a su personaje Don Juan.

¹⁴ De los Ríos, Blanca, “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de « El rey Don Pedro en Madrid » y la creación del «Don Juan»” en *Tirso de Molina, Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962.

¹⁵ *Ibidem*, p. 513.

Sin embargo, según parece por el estudio que realizó el padre chileno de la Merced Pedro Nolasco Pérez, miembro de la Academia Chilena de la Historia, sobre el viaje de Tirso, la investigadora matiza en su libro que la espera no fue tanta, porque el maestre que tripulaba la nao se impacientó y no esperó a que se constituyera la flota de guerra. Debido a ello, el barco en el que viajaba Tirso tuvo que hacer escala en Puerto Rico, antes de llegar a su destino (en *Estudios*, número extraordinario dedicado a Tirso de Molina. Enero-Diciembre, Madrid, 1950). Aún así, y teniendo en cuenta las investigaciones de Pedro Nolasco, doña Blanca piensa que Tirso tuvo tiempo suficiente en Sevilla para concebir su don Juan, antes de embarcar rumbo a América¹⁶.

Más adelante en su obra, comenta doña Blanca que a Tirso el apellido Tenorio no le sería desconocido, ya que el arzobispo Don Pedro Tenorio fue fundador y protector del Convento de Santa Catalina en Toledo, muy querido por el fraile mercedario¹⁷. Blanca de los Ríos menciona incluso una biografía del arzobispo Don Pedro Tenorio, publicada en Toledo en el año 1624, titulada *Historia de Don Pedro Tenorio, Arzobispo de Toledo*, escrita por el doctor Eugenio de Narbona¹⁸.

Doña Blanca sigue diciendo en su libro que los versos de *El burlador*, en donde Don Juan, en la jornada tercera, se presenta a la labradora Aminta como miembro de una familia de nobles que conquistó Sevilla, confirmaría esa identidad sevillana del Burlador:

Yo soy noble caballero,
cabeza de la familia
de los Tenorios, antiguos
ganadores de Sevilla¹⁹.

¹⁶ De los Ríos, Blanca, “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de «El rey Don Pedro en Madrid» y la creación del «Don Juan»” en *Tirso de Molina, Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962, p. 521.

¹⁷ *Ibidem*, p. 545.

¹⁸ *Ibidem*, p. 545.

¹⁹ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 168.

Los versos anteriores, dice la investigadora, animaron a que muchos estudiosos como Viardot o Antoine de Latour pensasen que Don Juan Tenorio existió realmente, deduciendo que don Juan descendía del almirante Alfonso Jofre Tenorio. Doña Blanca también pasará revista a las teorías de los críticos que sí creyeron en la leyenda sevillana de don Juan como Louis Viardot. Añade además Blanca de los Ríos que don Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar, también creía, coincidiendo en esto con Menéndez Pidal, que probablemente habría existido en la Sevilla de los siglos XVI o XVII una leyenda sobre las tropelías cometidas por don Juan, quien pertenecía a la familia de los Tenorio. Sin embargo el Marqués de Valmar piensa que todo lo demás son conjeturas, definiendo la historia de Viardot como “bárbara e inverosímil”.²⁰

Como conclusión a su estudio sobre la realidad histórica de don Juan Tenorio, doña Blanca termina creyendo, como Menéndez Pidal y el Marqués de Valmar, que existió una leyenda sevillana en los siglos XVI y XVII que cristalizó o fijó los nombres de los protagonistas de la historia, don Juan Tenorio y don Gonzalo de Ulloa. Pero doña Blanca se atreve a ir va más allá de los postulados de Menéndez Pidal y el Marqués de Valmar. En efecto, en su firme idea sobre la existencia de una tradición oral sobre don Juan, Blanca de los Ríos subraya que ella cree que existieron en Sevilla los sepulcros de don Juan y don Gonzalo, siguiendo la línea de Viardot o de Castil-Blaze. No obstante, va a documentarse, y para ello nos remite a los artículos de Claudio Boutelou, (que dice doña Blanca fueron citados por Gendarme de Bevotte pero sin mencionar en qué libro del hispanista francés)²¹, en donde se habla de ciertas tumbas con estatuas yacentes en la Capilla de San Andrés de la Catedral sevillana que fueron trasladados de la misma en el año 1401, con motivo de la construcción de la nueva catedral gótica. También en el artículo de la mencionada revista en el Tomo IV del año 1872 se habla del entierro de un Pedro Tenorio en la capilla construida por su padre Alonso en la catedral de Sevilla.²²

²⁰ De los Ríos, Blanca, “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de «El rey Don Pedro en Madrid» y la creación del «Don Juan»” en *Tirso de Molina, Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 545-546.

²¹ Aparecidos en Sevilla, en la “Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias” de 1871 Tomo III, y en el Tomo IV de 1872,

²² De los Ríos, Blanca, “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de «El rey Don Pedro en Madrid» y la creación del «Don Juan»” en *Tirso de Molina, Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962, p.551.

A fin de contrastar los datos aportados por Bevotte, doña Blanca menciona una documentación por correo que el arqueólogo sevillano José Gestoso y Pérez le envió (y que Blanca de los Ríos dice haber perdido lamentablemente), en donde Gestoso decía que los sepulcros de los Tenorios se ubicaban en el Patio de los Naranjos de la Catedral, confirmando las informaciones de Claudio Boutelou. También José Gestoso comentaba en su carta a la investigadora que los infantes Duques de Montpensier compraron dos estatuas, siendo una la de don Juan Tenorio y la otra de don Gonzalo de Ulloa²³.

Por último, la autora confiesa que durante su niñez llegó a jugar en aquellos jardines de Los Naranjos, hoy Parque de María Luisa, porque allí frecuentaba a sus amigas, hijas del secretario del duque de Montpensier, y recuerda haber visto las estatuas, añadiendo, que se encontraban en mal estado de conservación porque la estatua yacente del Comendador estaba mutilada y a la de don Juan le faltaba una mano²⁴.

Entre los autores que piensan que don Juan Tenorio no fue un personaje real sino un personaje de ficción, quiero citar en primer lugar a Gregorio Marañón quien dijo que el nombre de don Juan Tenorio es un nombre que Tirso se inventó, y por lo tanto sin ningún valor histórico, porque según el eminente investigador el apellido Tenorio es bastante común. Pero, en cambio, sí va a dar veracidad a la existencia de Cristóbal Tenorio que fue aquel que raptó a la hija de Lope de Vega²⁵.

En el libro de Víctor Said Armesto *La leyenda de Don Juan*, el crítico literario piensa -al igual que Gregorio Marañón- que don Juan Tenorio no es una figura ni histórica ni real y añade además que la figura de don Juan es legendaria²⁶.

²³ De los Ríos, Blanca, “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de «El rey Don Pedro en Madrid» y la creación del «Don Juan»” en *Tirso de Molina, Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962, p. 551.

²⁴ *Ibidem*, p. 551.

²⁵ Marañón, Gregorio, *Don Juan*, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1967, undécima edición, pp. 101-102.

²⁶ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, segunda edición, pp. 14 y 53.

Me parece interesante mostrar aquí algunos datos teóricos que el crítico y estudioso, Francisco Márquez Villanueva realiza de la cuestión de la leyenda de don Juan como fuente histórico-legendaria de *El burlador de Sevilla*, que ya apuntara Said Armesto. A propósito de esa leyenda, Villanueva se basa en el estudio de Max Lüthi: *Märchen und Sagen*, publicado en Berna y Munich, en 1961, en la pág., 23. Este autor realizó una diferenciación hermenéutica entre leyendas (*Sagen*) y cuentos o fábulas (*Märchen*). En efecto, Lüthi explica que en la leyenda se presentan sucesos reales acaecidos, aunque no se puedan documentar o no existan documentos que prueben su existencia y, en cambio, en los cuentos las historias son ficticias o inventadas. Por lo tanto, termina diciendo Márquez Villanueva, las leyendas tenderían a imbricarse, a interrelacionarse con la realidad histórica, como hubiera ocurrido con la historia de don Juan Tenorio. Termina Villanueva diciendo que esta diferenciación sobre la naturaleza de ambos relatos se estableció por primera vez en virtud de los cuentos de los hermanos Grimm²⁷.

Said Armesto opina, en contra de la creencia de Blanca de los Ríos explicada en párrafos anteriores, que partiendo y aceptando el don Juan legendario, Tirso podría haber escuchado la historia de su *Burlador* en cualquier sitio y no solamente en Sevilla. En este sentido, Armesto incorpora a otros autores partidarios de esta teoría, como el humanista Martinenche, quien dijo que en las Crónicas de Sevilla no había encontrado ni rastro de la leyenda. En esa misma línea de negar la leyenda sevillana se sitúa el crítico italiano Farinelli. No obstante, Said Armesto también señala que Emilio Cotarelo en su obra *Investigaciones bio-bibliográficas* pensaba, como Blanca de los Ríos, que Tirso pudo haber ideado o concebido en Sevilla la historia del seductor²⁸. Es decir, Armesto no niega que la leyenda se haya originado en Sevilla, pero no de forma excluyente y absoluta como pensaban Viardot, A. de Latour o Blanca de los Ríos.

²⁷ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, pp. 65 y 66.

²⁸ *Ibidem*, pp. 64 y 65.

Quiero transcribir aquí los datos eruditos que Villanueva aporta sobre la historia de la tesis de la leyenda sevillana. A propósito de este tema el autor, en su libro *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, explica que Menéndez Pidal retomó la teoría de la tradición sevillana de investigadores de la talla de Menéndez Pelayo, Friedrich Von Schack, el Marqués de Valmar y Cayetano Alfonso de la Barrera, quienes fueron los primeros que las intuyeron o esbozaron anteriormente²⁹.

Sin embargo, después de hacer este recorrido por los autores que apoyarían a don Juan Tenorio como personaje histórico, Márquez Villanueva pasa a analizar la teoría poco científica que Louis Viardot difundió en sus libros de la que ya hemos hablado. Villanueva también va a poner en duda la consistencia de los recuerdos infantiles de Blanca de los Ríos sobre la contemplación de las estatuas del Comendador y de su matador, don Juan³⁰. La afirmación anterior de Márquez Villanueva parece bastante lógica, porque las teorías no se pueden sustentar en los frágiles recuerdos infantiles.

La única concesión que realiza Villanueva es la de aceptar los datos que publicó el cronista Diego Ortiz de Zúñiga en *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, de 5 volúmenes, editado en Madrid en la Imprenta Real, en el año 1795, tomo II, p. 100. En efecto, Ortiz de Zúñiga afirma que solamente le consta que Alfonso Jofre Tenorio fuera enterrado en la vieja catedral de Sevilla, en concreto en la Capilla de Jesús, además de atestiguar el trágico final del linaje de los Tenorio, en tiempos de Pedro el Cruel. Finalmente, dice el historiador que el único vestigio del señorío de los Tenorio que queda en pie se encuentra en la localidad onubense de Moguer, donde a Jofre Tenorio le habrían erigido una estatua en el antiguo convento de las Clarisas. No obstante, para terminar, Ortiz de Zúñiga se hará eco de que “el extraño silencio que desde entonces se ha cernido en Sevilla sobre los Tenorio históricos debió favorecer su destrucción y olvido al construirse el nuevo templo catedralicio”³¹.

²⁹ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 59.

³⁰ *Ibidem*, pp. 60-62.

³¹ *Ibidem*, pp. 62-63.

Pese a todas las reticencias y las reservas que Márquez Villanueva plantea sobre la figura histórica de don Juan, en un alarde de erudición, va a presentar el pasado genealógico de los Tenorio. Para ello se ha servido de la obra de los hermanos Alberto y Arturo García Carraffa: *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*, publicada en Madrid, en el año 1961, LXXXVI, págs., 139-145, así como también de dos obras más actuales, cuyo autor es Rafael Sánchez Saus: *Caballería y linajes en la Sevilla medieval*, aparecida en Cádiz por la Diputación Provincial de Sevilla, en colaboración con la Universidad de Cádiz, en el año 1989 y la segunda: *Linajes medievales sevillanos*, en 2 volúmenes, editada en Sevilla por Ediciones Guadalquivir, en el año 1991, en el tomo II, y en pp. 303-306³².

Procedo a un resumen de cómo Villanueva narra la historia de los Tenorio, que es el siguiente:

La familia Tenorio procede de Alfonso IX (1171-1230) por línea bastarda leonesa. Aquellos poseían un señorío cercano a Pontevedra. En la primera mitad del siglo XIII, Pedro Ruy Tenorio conquistó Sevilla bajo las reales órdenes de Fernando III. Otro personaje de la familia fue Men Rodríguez Tenorio, conocido como trovador galaico que participó en la conquista de Jerez y que finalmente obtuvo el cargo del almojarifazgo de Sevilla (datos obtenidos de *Linajes medievales sevillanos*, II, p. 305)³³. Añade Villanueva que Diego Alonso Tenorio llegó incluso a ocupar el puesto de Tesorero Mayor de Alfonso X. Más adelante, en el siglo XIV, Alfonso Jofre Tenorio fue Almirante Mayor y Señor de la Villa de Moguer en el año 1323 (los datos de este personaje los ha tomado Márquez Villanueva de Diego Ortiz de Zúñiga en *Anales eclesiásticos y seculares*, II, pp. 67-68), quien traicionando al infante don Felipe, regente en la minoría de edad de Alfonso XI, saqueó la ciudad de Sevilla³⁴.

³² Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 85.

³³ *Ibidem*, p. 86.

³⁴ *Ibidem*, p. 86.

Márquez Villanueva, para continuar el selecto relato de la familia Tenorio, hace referencia en su libro a la *Corónica de Don Alfonso el Onceno*, en *Crónicas de los Reyes de Castilla*, en edición de C. Rosell, en dos volúmenes, editado en Madrid, Biblioteca Rivadeneyra, en el año 1875, en el volumen I, p. 197, en donde se hace un retrato del carácter cruel y despiadado del almirante Jofre Tenorio. Este Jofre Tenorio sería el padre del verdadero don Juan Tenorio, con lo que terminaría este estudio linajudo sobre los ancestros de don Juan Tenorio³⁵.

Villanueva sigue comentando que los hijos del almirante Jofre Tenorio fueron en total ocho, cinco varones y tres mujeres. Señala además que tres de los cinco hijos obtuvieron puestos en la corte, resaltando que Juan Jofré, Alfonso Jofré y Garci Jofré fueron todos caballeros de Alfonso XI, pertenecientes a la Orden de la Banda, fundada también por Alfonso XI, aproximadamente en el año 1334, que, según señala Villanueva, consta en la obra de Fray Antonio de Guevara, *Epístolas familiares*, en concreto en el Tomo I, en la epístola número 40, en la edición de José María Cossío, Madrid, RAE, 1950, en la página 260³⁶.

Añade Villanueva que en las *Crónicas del Rey Don Pedro* del Canciller Pedro López de Ayala (en *Crónicas*, Barcelona de la Editorial Planeta, año 1991, pp. 76 y 83, 79, 113, 121-122, 147, 191, 195, 246 y 354.) resumidamente se dice que Juan Jofré (al que Ayala llama don Juan Tenorio) fue Comendador de Estepa y Trece de la Orden de Santiago en 1334. Villanueva aclara que el Canciller Ayala llamará a este Juan Jofré, don Juan Tenorio. Y dice también que Ayala dijo en su obra que Pedro I el Cruel nombraría también a don Juan, Repostero y Halconero Mayor e incluso dice la Crónica que en estos tiempos ya sería don Juan privado del rey Don Pedro. Continúa diciendo el Canciller Ayala que, además, el rey otorgará al hermano de don Juan, Alfonso Jofré el título de Alguacil Mayor de Toledo en 1353. Sin embargo, sigue diciendo, aquél tuvo que abandonar su cargo por la animadversión manifiesta de los toledanos hacia su persona. Márquez Villanueva sigue citando a Ayala cuando este afirma que la caída en desgracia de los Tenorio fue debida a una disputa nobiliaria en Toro a finales de 1354, sin que se sepa exactamente la causa o quizás, piensa Villanueva, el cronista lo oculte deliberadamente por motivos políticos.

³⁵ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 86.

³⁶ *Ibidem*, p. 87.

Lo que sí parece cierto es que el rey acusará de traidor a don Juan en un documento de 1355 y que su hermano Alfonso Jofré será asesinado en 1358 en Salamanca por orden de Pedro el Cruel, por luchar a favor de la causa de los Trastámara. Ayala sigue contando que los otros hermanos de don Juan también terminarán sus días de forma trágica. En el caso de Men Rodríguez Tenorio fue ejecutado en Sevilla en 1360, tras ser canjeado por los asesinos de Inés de Castro, y Garci Jofré Tenorio murió en la batalla de Nájera. El único que se salvó de tan cruel destino familiar fue Pedro Tenorio el que será futuro arzobispo de Toledo.

El final de la historia de don Juan que cuenta el Canciller Ayala y que recoge en su libro Villanueva difiere sustancialmente de la contada por Tirso. En efecto, Don Juan huirá a Aragón, dado que el rey Don Pedro le consideraba su enemigo y le odiaba a muerte³⁷. Para terminar, Villanueva da noticia de un documento firmado por el Arzobispo don Pedro el 15 de octubre de 1383 en donde el pariente de don Juan dice que este falleció de muerte natural (según Acta notarial de la entrega de libros de don Pedro Tenorio al cabildo de su iglesia en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC., 1953, volumen IV, 601-627 (pp. 620-623). De esta forma -termina diciendo Villanueva- se extinguió el linaje de los Tenorio de Andalucía³⁸.

En cuanto a la estirpe de los Ulloa, Márquez Villanueva afirma que eran oriundos de Galicia (en datos sacados de la *Enciclopedia heráldica* de García Carraffa, pp. 444-55 y también en Josefina García Aráez en *Don Luis de Ulloa Pereira*, Madrid, CSIC, 1952)³⁹.

El Canciller Ayala, sigue diciendo Villanueva, define a Gonzalo Sánchez de Ulloa partidario de doña Blanca, la reina legítima, pero sobre si este era Comendador de Calatrava Ayala no menciona nada (en *Crónicas*, 126)⁴⁰.

³⁷ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, pp. 87-89.

³⁸ *Ibidem*, p. 90.

³⁹ *Ibidem*, p. 92.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 93.

Termina diciendo Villanueva que el verdadero personaje histórico de la leyenda es el Marqués de la Mota, personaje contemporáneo de Tirso de Molina⁴¹.

Para finalizar, Villanueva afirma que ninguno de estos datos sobre el abolengo de la familia Tenorio prueba la existencia de don Juan Tenorio, porque de nuevo en ninguna de las crónicas mencionadas se cuenta nada de la historia sevillana de don Juan. Sin embargo, Márquez Villanueva constata que lo que está claro es que Tirso no creó su comedia de la nada porque utilizó el marco del reinado de Alfonso XI y Pedro el Cruel (aunque Tirso sólo señalará el reinado del primero) y también los nombres históricos de sus personajes principales⁴².

1.1.6 Comentarios al apartado 1.1 ¿Don Juan, personaje histórico?

Después de todos los datos que he manejado y que he intentado resumir lo mejor que he podido en el capítulo anterior, como respuesta a la cuestión que planteaba en el enunciado de ese capítulo: ¿Don Juan, Personaje histórico? no puedo menos que terminar suscribiendo lo dicho por Menéndez Pidal; es decir, la única certeza, es la existencia de la leyenda de don Juan, y sevillana, para más señas, y ahí lamento discrepar con Said Armesto, porque si no, ¿por qué su autor, Tirso de Molina, iba a situar a su personaje en Sevilla?

Tirso bautizó a los personajes principales de su comedia con nombres históricos, y eso no se puede obviar. Gregorio Marañón aducía que el apellido Tenorio es un apellido corriente. Sí, puede que sea un nombre común, pero estamos hablando que don Juan en *El burlador*, no era un campesino, era nada menos que el hijo del privado del rey Alfonso XI, y sobrino además del embajador del rey de Nápoles. Quiero decir que en ese marco histórico en que Tirso ubicó su comedia, y aunque su autor mezcla y confunde a sabiendas en la trama de su obra los reinados de Alfonso XI y el de Pedro el Cruel, don Juan sería uno de los descendientes de la familia de los Tenorios históricos, cuyos ancestros se remontan al rey Alfonso IX y que se mantuvieron afectos al poder durante cuatro reinados sucesivos. Muchos de los miembros de esta familia ostentarían cargos importantísimos en la corte, hasta su caída en desgracia bajo el reinado de Pedro el Cruel, según atestiguan las *Crónicas del Rey Don Pedro* de Pedro López de Ayala.

⁴¹ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 93.

⁴² *Ibidem*, p. 94.

Además, López de Ayala va a identificar a Juan Jofré con don Juan Tenorio, hijo del almirante Jofre Tenorio, quien ostentaría los títulos de Comendador de Estepa y Trece de la Orden de Santiago.

También, según los testimonios de Diego Ortiz de Zúñiga, la familia Tenorio estaría relacionada con Sevilla hasta en dos ocasiones probadas, la primera de ellas Pedro Ruy Tenorio conquistó Sevilla durante el reinado de Fernando III, y la segunda, el almirante Alfonso Jofre Tenorio saqueó la ciudad durante la minoría de edad de Alfonso XI. Ortiz de Zúñiga afirma que al mismo almirante le enterraron en la antigua catedral de Sevilla. Y por último, Fray Antonio de Guevara cuenta en sus *Epistolas familiares* que los hijos de Alfonso Jofre, Juan Jofré, Alfonso y Garci Tenorio eran caballeros de Alfonso XI.

Ya nos gustaría a muchos encontrar la historia de don Juan que Tirso nos contó, en alguna crónica perdida de algún archivo de Sevilla. Pero a día de hoy no se ha hallado ningún documento que atestigüe la leyenda. Sólo contamos con las opiniones de los investigadores franceses del siglo XIX, como Louis Viardot, quien aseguraba haber visto en las Crónicas de Sevilla la leyenda sevillana de don Juan, en donde unos franciscanos se tomaron la justicia por su mano con el impío seductor, y luego propagaron el rumor por Sevilla de una venganza de ultratumba. Extravagante historia, de la que no existe ningún rastro, según afirmaciones tan solventes como las de Gendarme de Bevette, Said Armesto o Márquez Villanueva.

En el caso de Blanca de los Ríos, también es partidaria de la leyenda sevillana, basando su afirmación en los versos que Tirso escribió en su comedia, lo cual me parece acertado:

Yo soy noble caballero,
cabeza de la familia
de los Tenorios, antiguos
ganadores de Sevilla

Sin embargo, doña Blanca también estaría de acuerdo en ciertos aspectos con Viardot. En efecto, doña Blanca cree que los vestigios de don Juan y don Gonzalo, en forma de capillas y de estatuas se podrían contemplar en Sevilla hasta fines del XIX.

En primer término, la investigadora nos cuenta que las tumbas parece ser que estuvieron en la Capilla de San Andrés de la antigua catedral sevillana hasta el año 1401, según afirmación de Claudio Boutelou y que a partir de esa fecha, no se sabe adónde fueron a parar, hasta que el arqueólogo José Gestoso aclaró a Blanca de los Ríos, en una carta perdida, que los Duques de Montpensier, finalmente comprarían las estatuas de don Juan y de don Gonzalo para ubicarlas en los jardines de los Naranjos y que ella recordaba haberlas visto de niña. Lamentablemente, creo que ni cartas que no aparecen, ni recuerdos de la niñez de doña Blanca son alegatos suficientes para justificar la existencia de la leyenda sevillana de don Juan.

1.2 Personajes históricos posibles inspiradores de la leyenda.

1.2.1 El Conde de Villamediana.

Existe un amplio abanico de posibles antecedentes coetáneos a su creador que quizás hubieran podido inspirar a Tirso en la construcción del personaje de don Juan.

Gregorio Marañón apuesta por Juan de Tassis, el conde de Villamediana. De este personaje cuenta Marañón que aparte de ser un gran poeta lírico, mantuvo durante su vida una conducta inmoral que le llevó a desafíos continuos con su expulsión final de la corte y el destierro en Italia. Gregorio Marañón afirma que los contemporáneos de Juan de Tassis lo describían como poseedor de gran belleza física, cuyo elegante porte causaba estragos entre las mujeres. Juan de Tassis tuvo una vida amorosa desordenada con multitud de amantes y en sus muchos periplos por España vivió en Andalucía. Incluso se sospechaba que Juan de Tassis, cuya divisa era: “mis amores son reales”, fuera el amante de la reina Isabel de Borbón, segunda mujer de Felipe IV. Estos amores, en absoluto probados, serán conocidos y difundidos fuera de España por viajeros franceses. Concluye Marañón diciendo que el conde de Villamediana murió asesinado en el año 1622 sin que se sepa exactamente quién lo mató⁴³.

⁴³ Marañón, Gregorio, *Don Juan*, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1967, pp. 102-107.

Más recientemente, Ángel Facio también ha considerado la posibilidad de que Tirso se inspirara en el modelo vivo del Conde de Villamediana para crear a su personaje inmortal. Facio incluso especula sobre la causa de la muerte de Juan de Tassis, diciendo que el rey Felipe IV pudo haber ordenado que mataran al conde por celos, por la relación que Juan de Tassis mantendría con la reina. Para terminar, Ángel Facio aporta el dato de que de la historia de los amores del conde de Villamediana y de la reina Isabel de Borbón y el trágico final del conde se hicieron eco no sólo en Francia sino también en España. En efecto, continúa afirmando Facio, ciertos escritores tan importantes como Quevedo o Luis de Góngora habrían escrito sobre esos “amores reales” y la trágica muerte de Villamediana, aunque de forma anónima.⁴⁴

1.2.2 El duque de Osuna.

No sé si Blanca de los Ríos pensó en la posible ascendencia de Tirso como hijo ilegítimo del duque de Osuna, don Pedro Téllez Girón, descendiente de Pedro I, al afirmar que el creador de don Juan se podría haber inspirado en el duque de Osuna para construir su personaje. En efecto, nuestra autora, en su obra titulada *El enigma biográfico de Tirso de Molina* publicado en 1928, hace público el descubrimiento de la partida de nacimiento del mercedario, en donde consta que fue bautizado en la iglesia de San Ginés, con una nota marginal borrada en la partida, que pudiera dar algo de luz a la ascendencia de Tirso.⁴⁵ Con la finalidad de corroborar esa posible fuente histórica del personaje de don Juan, de los Ríos menciona un texto de Francisco Rodríguez Marín, inserto en la edición que éste realizara de la novela *Rinconete y Cortadillo*, en referencia al ambiente hampón y prostibulario de Sevilla, ciudad en donde también se sitúa la acción de la novela de Miguel de Cervantes.

⁴⁴ Facio, Ángel, *Revista Primer Acto*, 243, II, 1992, Segunda Época, pp. 38-44.

⁴⁵ De los Ríos, Blanca, “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de « El rey Don Pedro en Madrid » y la creación del «Don Juan»” en *Tirso de Molina, Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962, p. 529.

Transcribo literalmente el texto en donde Marín dice que: “Por los años de 1592, entre los muchos mancebos jóvenes y ricos que en Sevilla se andaban a esa torpe vida de desórdenes y escándalos, hacía de caporal, aún no habiendo cumplido los dieciocho años, Don Pedro Téllez Girón, Marqués de Peñafiel, primogénito de Don Juan, el segundo Duque de Osuna y a quien sucedió y heredó en 1594. Libre de sujeción el bizarro mozo, pues el Duque se había confesado incapaz de sujetarlo, de genio vivísimo, de muy lozano ingenio, valiente hasta más allá del arrojo y muy amigo de bromas y francachuelas, hizo cosas que, como dicen no están en el mapa; tanto que vino a formarse de él, mito y leyenda”⁴⁶. Blanca de los Ríos añade que la leyenda del duque de Osuna también la pondría sobre las tablas Cristóbal de Monroy y Silva bajo el título de *Las Mocedades del Duque de Osuna*⁴⁷.

Para finalizar, Doña Blanca se pregunta tras el escrito de Rodríguez Marín si Tirso de Molina conocería esa leyenda del duque de Osuna, que bien hubiera podido servirle para crear a su don Juan Tenorio⁴⁸.

Sin embargo sobre esta teoría existen notas discordantes explícitas. Efectivamente, Ignacio Arellano recoge en el estudio introductorio a su edición de *El burlador de Sevilla* que la idea de Blanca de los Ríos de identificar a don Juan Tenorio con un posible ancestro del creador de *El burlador* es actualmente rechazada por los críticos Saint Paulien o Wade, así como por la crítica en general⁴⁹, pues no hay indicio documental que la pueda sostener.

⁴⁶De los Ríos, Blanca, “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de «El rey Don Pedro en Madrid» y la creación del «Don Juan»” en *Tirso de Molina, Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962, p. 529, obra citada: Rodríguez Marín, Francisco, *Rinconete y Cortadillo*, Novela de Miguel de Cervantes Saavedra, Sevilla, Real Academia Española, 1905.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 529.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 529.

⁴⁹ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p 12.

1.2.3 Don Miguel de Mañara.

Said Armesto afirma que el origen de considerar a Miguel de Mañara un referente histórico de don Juan tuvo lugar a raíz de la publicación de la novela *Les Âmes du Purgatoire*, de Prosper Mérimée, el 15 de agosto de 1834. Efectivamente, el novelista francés realizó una refundición para su obra de los dos personajes legendarios: Don Juan y Miguel de Mañara. Así, el protagonista de la novela de Mérimée será el resultado de la mezcla de las características de *El Burlador* junto con los hechos legendarios que se le atribuían en Sevilla a Mañara, como el del reto a la Giralda y que su protagonista vio pasar su propio entierro⁵⁰.

En el artículo de Oliver Pivetau sobre Miguel de Mañara, en *Dictionnaire de Don Juan* de Pierre Brunel, Pivetau explica que los biógrafos de Mañara no se ponen de acuerdo sobre su juventud disipada y criminal, pero en cambio sí piensan de forma unánime en la absoluta conversión del personaje, quien tras la muerte brutal de su mujer en el año 1661, al año siguiente entró en la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, donde llegará a convertirse en Hermano Mayor, llegando a ser considerado por su comunidad como el hermano de los pobres. Tras su muerte se inició incluso un proceso de canonización, a instancias de 20 testigos que apoyaban la obra de Mañara. Finalmente, en el año 1985 fueron consideradas sus virtudes por el Papa Juan Pablo II, otorgándosele el título de venerable y sólo el reconocimiento de sus posibles milagros le separan de la beatitud⁵¹.

⁵⁰ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 66.

⁵¹ Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, pp. 586-598.

Según Said Armesto el hecho de identificar a don Juan Tenorio con Miguel de Mañara no es verosímil, puesto que este personaje histórico nació en Sevilla en el año 1626 y murió en 1679. Por lo tanto, si comparamos la fecha de nacimiento de Mañara con la de la primera publicación de *El burlador de Sevilla* en Barcelona en 1630, vemos claramente que en ese año Miguel de Mañara tenía tan sólo 4 años. Said Armesto sigue diciendo en su libro que la leyenda de Mañara es más actual que la de don Juan Tenorio, y el autor se pregunta por qué razón los sevillanos unieron la figura del Mañara histórico al don Juan legendario. La respuesta -sigue diciendo Armesto- se podría encontrar en el epitafio de la tumba de Mañara, que se encuentra (esta sí) en el Hospital de la Caridad de Sevilla, y reza “Aquí yacen los huesos y cenizas del peor hombre que ha habido en el mundo”⁵².

1.2.4 Otros personajes históricos, posibles antecedentes de don Juan.

Márquez Villanueva, de manera bastante irónica, comenta en su libro que a causa “del más ingenuo positivismo decimonónico” se intentaron buscar “una buena cosecha de modelos vivos” para don Juan, y para ello cita en su libro, además de los mencionados, Villamediana, el duque de Osuna y Miguel de Mañara, una relación somera, a los que sólo menciona como “los otros” antecedentes vivos de don Juan⁵³.

Comienza Villanueva citando al aventurero y escritor Diego Duque de Estrada. Sobre este personaje Villanueva recuerda que Rodríguez Marín le dedicó unas páginas en el año 1920. Sigue Márquez Villanueva su relación de posibles pre-donjuanes nombrando al oidor don Luis Colón del que Gregorio B. Palacín se encargó en su artículo “Don Luis Colón, modelo vivo en que Tirso se inspiró para crear su Don Juan Tenorio”, aparecido en la Revista *Hispanófila*, número 58 del año 1976, 1-4. Además, Villanueva nombra al secretario Mateo Vázquez de Leca, que Baltasar Cuartero Huerta creyó identificarle con el burlador en *Revista de Literatura* 35 (1969), pp. 5-38⁵⁴.

⁵² Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 66.

⁵³ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 41.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 41.

Sigue Villanueva incorporando nuevos don Juanes a su relación y ahora le toca el turno nada menos que al mismísimo Don Juan de Austria, que Américo Castro retrató en sus amores con la italiana Diana Falángola, en su estudio “Don Juan de Austria en el Nápoles histórico y en el poético” en *Quaderni Iberoamericani*, 17, 1955, pp. 1-3. Incluso, sigue diciendo Villanueva, hay quien apunta a un fraile mercedario como fuente viva de la leyenda, como es el caso de don Juan de Valdivieso, del que se explayó el también padre mercedario Penedo Rey en *Historia de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes* en la página CXXXI⁵⁵.

Márquez Villanueva incluye también en su breve descripción a Cristóbal Tenorio, quien secuestró a la hija de Lope de Vega y que fue uno de los elegidos modelos de don Juan por Agustín González de Amezúa en su artículo: “Un enigma descifrado. El raptor de la hija de Lope de Vega” en *Opúsculos históricos-literarios*. 3 vols., en el II, editado por el CSIC en el año 1951, pp. 287-349. Sin embargo, como apunta Villanueva, este rapto ocurrió mucho después de escribirse la comedia⁵⁶.

Por último, añade Villanueva a dos extraviados oidores de la Audiencia de Santo Domingo de los que Tirso pudo oír hablar durante su estancia en la isla, llamados don Gonzalo Mexía de Villalobos y don Francisco Manso de Contreras, teoría recogida por Juana Gil Bermejo García en “El burlador de Sevilla’ (posible origen histórico en las Antillas)” aparecido en *Archivo Hispalense* 60 en el año 1977 y páginas 173-184⁵⁷.

En resumen, de todos los posibles candidatos que podrían haber inspirado a Tirso para la creación de su personaje, creo que de ninguno de ellos existe ninguna clara evidencia, ni existe una información de peso o fundamentada para pensar que el fraile mercedario hubiera utilizado las biografías de esos personajes históricos, para la caracterización de su don Juan. Es claro que Tirso conocería a todos ellos, por ser personajes coetáneos, y por ello los habría tenido presente por medio del imaginario colectivo. Tal es el caso del conde de Villamediana, que aunque sólo se trata de un seductor más, cometió estragos en la corte, como en el caso de don Juan con la duquesa Isabela y con doña Ana.

⁵⁵ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 41.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 41.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 41.

En cuanto al duque de Osuna, en el hipotético caso de que se probara que Tirso era hijo natural del duque, como Blanca de los Ríos intentó demostrar, no justificaría que el autor de *El burlador*, lo tomara como modelo de seductor para su comedia, además de tener en cuenta que, tanto en la crítica extranjera, como en la autóctona, ese parentesco literario se ha desestimado, como apunta certeramente Ignacio Arellano en su libro.

En cuanto a Miguel de Mañara, ya se sabe que sería prácticamente imposible que Tirso se fijara en él, puesto que cuando su autor concibió su obra, Mañara sería prácticamente un bebé.

Por último, sobre los personajes Diego Duque de Estrada, Luis Colón, Mateo Vázquez de Leca o Cristóbal Tenorio, creo que a esa lista de posibles inspiradores de la leyenda, se podrían añadir muchos otros, ya que en la época en que Tirso escribió su comedia, la seducción predatoria entre ciertos miembros de la nobleza, y de aquellos personajes que ejercían un poder, eran prácticas habituales en aquella sociedad, hecho que Tirso denunció en *El burlador*.

1.2.5 Diego Gómez de Almaraz, ¿modelo vivo de *El Convidado de piedra*?

Gendarme de Bevette cita en su obra *La légende de Don Juan* una posible fuente histórica que pudo haber inspirado a Tirso para crear el personaje del convidado de piedra y que Emilio Cotarelo y Mori anticipó en su libro *Tirso de Molina* en el año 1893, en las páginas 115-117⁵⁸. Efectivamente, Cotarelo pensó que la historia del extremeño Diego Gómez de Almaraz podría haber servido a Tirso de inspiración, ya que el fraile mercedario residió en tierras extremeñas durante la última etapa de su vida. El personaje Gómez de Almaraz aparece en la obra *Las siete centurias de la ciudad de Alfonso VIII* (1876) escrita por Alejandro Matías Gil⁵⁹.

También se hizo eco de esta historia Menéndez Pidal, quien afirmó que Gómez de Almaraz, oriundo de Plasencia fue efectivamente llamado “el convidado de piedra”⁶⁰.

⁵⁸ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa -Calpe, Colección Austral, 1973, p. 86.

⁵⁹ Gendarme de Bevette, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 24.

⁶⁰ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa -Calpe, Colección Austral, 1973, pp. 86-87.

Sin embargo, don Ramón afirma que se debe todo a un error de V. Barrantes, quien en su obra *Aparato para la historia de Extremadura*, en el volumen III, en la página 45, señaló que el abuelo de doña María la Brava era llamado “el convidado de piedra”, y que la historia del personaje podría “encerrar un tesoro de noticias para el teatro español”⁶¹. El equívoco, continúa diciendo Menéndez Pidal, se hallaba en que Barrantes malinterpretó la obra de Matías Gil, puesto que este Almaraz nunca fue llamado en vida “el convidado de piedra”, sino que cuando este murió, su tumba y su estatua se depositaron en la Parroquia de San Juan en Plasencia, junto a la tumba Fernán Pérez de Monroy, al que asesinó, y cuando la parroquia se hundió, la escultura de Diego de Almaraz quedó también destruida; sin embargo, la de su víctima Fernán Pérez de Monroy, quedó intacta. Por este hecho, en la localidad de Plasencia se empezó a llamar a la estatua de Almaraz “el convidado de piedra” que había sucumbido en la aniquilación de la iglesia, mientras que la estatua de aquel que mató permaneció intacta.⁶²

Bevotte también piensa, respecto al personaje Diego de Almaraz, que la única analogía que presenta con la obra *El burlador* es que fue conocido en el siglo XV por el mote de “el convidado de piedra”, pero que nada tiene que ver con la leyenda de don Juan⁶³.

A modo de conclusión a este apartado sobre Diego de Almaraz, pienso que Menéndez Pidal tiene razón en considerar que ese personaje no pudo inspirar a Tirso la creación del personaje don Gonzalo de Ulloa, dado que Almaraz no fue la víctima sino el asesino de Fernán Pérez de Monroy; muy distinto de lo que ocurre en la trama de *El burlador*, en donde don Juan mata al Comendador. Sin embargo, la historia que se cuenta sobre el desmoronamiento de la parroquia en Plasencia, que albergaba ambas estatuas y que tras la demolición sólo permaneció en pie la estatua de Pérez de Monroy, mientras que la de Diego de Almaraz se destruyó totalmente -y que ese hecho diera pie a que le llamaran “el convidado de piedra”-, bien pudo conocerla Tirso de Molina, debido a sus estancias en Extremadura. Por lo tanto, nuestro autor quizás, podría haber utilizado ese apodo para el título de su comedia: *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*.

⁶¹ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa -Calpe, Colección Austral, 1973, p. 86.

⁶² Ibidem, pp. 86.-87.

⁶³ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan : son évolution dans la Littérature : des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 24.

2. Fuentes folklóricas.

Said Armesto en su estudio sobre don Juan marca dos elementos cardinales o dos ejes vertebradores de la leyenda de *El burlador*. Por un lado, estaría el carácter irreverente, rebelde contra toda ley del burlador impenitente de mujeres, y por otro, el castigo de ultratumba que recibe el impío y su condenación final⁶⁴.

Estos elementos que configuran la comedia de Tirso son ancestrales. Efectivamente, existen en leyendas antiguas que se encuentran diseminadas por todo el Occidente cristiano y que supondrían el estadio embrionario o prehistórico de la concepción del mito y que al unirse, al amalgamarse en la comedia de Tirso de Molina han originado como dice Jean Rousset, la creación del mito de don Juan.⁶⁵

Sobre la cantidad de relatos tradicionales de la invitación macabra, explica Ignacio Arellano que Dorothy Eppelen Mackay los recopiló e investigó en su libro *The double invitation in the Legend of Don Juan*, del año 1943⁶⁶. Jean Rousset calcula que serían unas 250 versiones orales las que han sido recogidas, sin tener en cuenta la recopilación de sermones del siglo XVI y XVII, versiones escritas del tema, de las cuales Rousset recomienda su consulta en la obra de L. Petzoldt: *Der Tote als Gast. Volkssage und Exempel*, editada en Helsinki en 1968, en donde su autor confecciona un método de análisis de etnología comparada, para tratar este tipo de relatos⁶⁷.

Las fuentes folklóricas de *El burlador* se dividen en historias o cuentos populares y en romances españoles. Según Piero Ménarini, autor del artículo “Origines de la Légende”, dentro de la obra *Dictionnaire de Don Juan*, cuyo coordinador es Pierre Brunel, estos romances supondrían la fase prehistórica del mito, por ser la fase de la oralidad de su historia. También Menarini afirma que ambos tipos de relatos procederían de los exempla medievales⁶⁸.

⁶⁴ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 73 - 74.

⁶⁵ Rousset, Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p 108.

⁶⁶ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 11.

⁶⁷ Rousset, Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p 112.

⁶⁸ Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 722.

2.1 Cuentos o fábulas del mito de don Juan.

Menarini en su artículo, afirma que existen multitud de versiones de fábulas en prosa, antecesoras del mito de don Juan, dispersas por bastantes países europeos, como en Francia, encontradas en la región de Gasconia y del norte del país. También existen relatos en Italia, en Alemania, en Suecia, en Dinamarca, en Portugal y, por supuesto, en España. En nuestro país los cuentos se localizan en regiones de Castilla, por Andalucía y por Cataluña⁶⁹.

Algunos títulos de esas narraciones son: *El incrédulo*, *El estudiante*, *La calavera*, *El conto da mirra*, *Le beau squelette*, etc. y Menarini matiza que todas estas leyendas mantienen una gran homogeneidad en su estructura.⁷⁰

Según Piero Menarini los romances parecen más antiguos que las historias en prosa. También este investigador piensa que todos ellos serían variantes de un mismo arquetipo⁷¹. El nombre que se da al protagonista de algunos de los romances es el de Galán o Don Galán, y Menarini se aventura a decir que la palabra “galán”, por el efecto de la cristalización o transformación gramatical se convertiría en Juan o don Juan⁷².

Hasta aquí esta introducción de Piero Menarini sobre las fuentes folklóricas, que me ha parecido interesante. Pero para profundizar en estas fuentes folklóricas es obligado acudir al trabajo de don Ramón Menéndez Pidal “Sobre los Orígenes del Convidado de Piedra”⁷³.

Don Ramón se va a centrar en el estudio del convite macabro, asegurando que es un tema recurrente en el folklore. Sigue diciendo Menéndez Pidal que la forma argumental más comúnmente encontrada es la del mozo burlón que encuentra una calavera a su paso en donde el único elemento discordante o diferenciador de la leyenda será el desenlace de la misma⁷⁴.

⁶⁹ Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 723.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 723.

⁷¹ *Ibidem*, p. 723.

⁷² *Ibidem*, p. 723.

⁷³ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios Literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, pp. 67-88.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 69.

En primer lugar el maestro examina la forma fabulística, y en concreto los cuentos extranjeros que desarrollaron el motivo. Para ello destaca en primer término, los cuentos daneses y alemanes, cuya narración termina con que el muerto arrastra al otro mundo al impío, pero que, al cabo de dos o tres siglos lo devuelve de nuevo a la tierra⁷⁵. Este tipo de desenlace de la historia, comenta Rousset, se encontraría en concreto en 91 versiones que el folklorista Petzoldt considera que se trata de una rama diferente de la leyenda matriz del convite macabro, más relacionada con el tema del descenso a los infiernos, tratada de forma abundante, desde la obra de Homero, pasando por Dante, etc.⁷⁶

A continuación, don Ramón analiza el final de los cuentos bretones y franceses, para concluir que en aquellos el protagonista sí que muere por burlarse del muerto⁷⁷. En Portugal -sigue diciendo don Ramón- y en cuentos de la Gascuña francesa, el irreverente sí asistirá al convite del muerto, librándose de la muerte por los consejos que previamente ha pedido a un sacerdote, antes de asistir al convite, o también por vestidos que el cura le ha ofrecido, o bien por reliquias o amuletos que el joven lleva consigo, gracias a lo cual, sólo recibirá una reprimenda del muerto⁷⁸. Añade Menéndez Pelayo que en dos cuentos, uno tirolés y otro irlandés va a ser la mujer o la novia del calavera quien le libraré de la condenación eterna⁷⁹.

En España, los cuentos sobre el joven y la calavera estarían emparentados, según Don Ramón, con las historias portuguesas y con las gasconas, en donde el alocado joven se libra de la muerte y la condenación eterna por amuletos que lleva consigo o por la casulla que un sacerdote le ha prestado, en la mayoría de los casos⁸⁰.

Además, Menéndez Pidal va a elegir un relato que trata de una historia que oyó en Sepúlveda, Segovia, en el año 1905, en la que se añade un elemento que faltaría en las otras, que es que cuando tiene lugar el convite de la calavera, esta le dice al joven “esto para mí ya pasó”, y el vivo le responde “esto para mí no llegó”⁸¹.

⁷⁵ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios Literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, p. 69.

⁷⁶ Rousset, Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 113.

⁷⁷ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios Literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, p. 69.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 70.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 70.

⁸⁰ *Ibidem*, pp 72 - 73.

⁸¹ *Ibidem*, p. 73.

Relacionado con los cuentos o narraciones españolas del joven y la calavera, emparentadas con las portuguesas y gasconas, Said Armesto en su libro *La leyenda de Don Juan* incluye cuatro cuentos gallegos; todos ellos son bastante parecidos entre sí, contados por aldeanas de diversos pueblos de Galicia en el año 1905⁸². El primero relata que un “joven namorado” va a la iglesia para realizar las proclamas de su matrimonio, pero al pasar por el atrio se fija en una calavera amontonada en un osario y “para conjurar el mal agoiro dio a la calavera un puntapié”; entonces la calavera le hincó los dientes en el pie y el joven le dijo que si tenía tanta hambre que le invitaba a sus bodas. Cuando la calavera llegó al convite acabó con toda la comida que había sobre las mesas e invitó a su vez al novio al atrio de la iglesia. Cuando a la noche siguiente el mozo fue a la cita con la calavera, vio que cerca de allí había un pordiosero al que sin pensárselo le dio su capa y también su dinero. Finalmente, la calavera aparece rodeada de un “cortejo de fantasmas”, se dirige al chico, diciéndole que le perdona por la buena acción que hizo al darle la limosna al mendigo⁸³. El segundo cuento que Said Armesto incluye en su libro se diferencia del primero en que al joven se le llama “alocado mozo” y tampoco se dice que va a la iglesia, sino sólo que pasa por el atrio de la misma y entonces ve la calavera y socarronamente le dice:

“-¡Qué bos dentes tés...para comer meu pan de boda!” La calavera se presentará en la boda del mozo y después de acabar con todas las viandas del convite le invita al suyo. Otra diferencia con el primer cuento es que el mozo le confesará a un cura el convite macabro, y entonces el sacerdote le rociará con agua bendita y le entregará su escapulario y también su casulla, además de hacerle la siguiente recomendación para que se salve:

“ten cuidado non comer -por donde ella comiera,
ten cuidado non beber -por donde ella bebiera,
ten cuidado non andar -por donde ella anduviera”⁸⁴

⁸² Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 39-44.

⁸³ *Ibidem*, p. 39.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 40 - 41.

En el cuento tercero que Said Armesto incluye en su libro, se nos presenta al protagonista como “un joven muy famoso en otro tiempo por sus travesuras y chuscadas”, diferente a las anteriores presentaciones del personaje y más relacionado con la personalidad de *El burlador de Sevilla*. En este cuento tampoco el joven se va a casar, aunque sí se dice que va a la iglesia y allí encuentra la calavera sobre un catafalco, invitándola en el mismo sentido de los dos anteriores: “-Vaya uns dentes que tés...pra cenar conmigo ã noite!”. La calavera acude a casa del joven a cenar pero la diferencia con los otros dos cuentos es que aquí no come nada, como en *El burlador*. Acto seguido la calavera invita al joven al día siguiente en la iglesia. Como talismanes, el párroco de la iglesia le ofrecerá su estola, una piedra de ara y también le entrega una gallina negra para que se la arroje al muerto y así poder salvarse⁸⁵. En el cuarto y último cuento el sacrílego es un “mozuelo” y allí, sí se retoma el motivo de que va a la iglesia porque se va a casar. Cuando la calavera acude al convite de las bodas empieza a engullir comida y realiza la invitación. Consiguientemente, el novio irá a la cita en la iglesia con la calavera, pero para llegar allí, tiene que atravesar un bosque, en donde se encuentra con una mujer que acaba de parir a dos gemelos. Todos están exhaustos y moribundos, no obstante el mozo se muestra piadoso con ellos y a los niños les echará agua de una fuente en las cabezas. Cuando tiene lugar el encuentro con la calavera, bajan del cielo dos ángeles que dicen ser los niños que el joven bautizó antes de morir. Acto seguido la calavera le perdonará por su buena acción.⁸⁶

A propósito del cuento anterior, Menéndez Pidal comenta en “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*” que el motivo de la salvación por el bautizo de dos niños sería una versión del cuento bretón cuyo título es *Le pendu*, en donde la calavera será sustituida por el alma de un ahorcado y cuyo protagonista se salvará por la intervención de un niño al que apadrinó. Relacionado con estos dos cuentos Menéndez Pidal señala por último que también existe un cuento chileno, en donde también un niño intercede en la salvación del protagonista de la historia, publicado por Vicuña Cifuentes en *Romances de la tradición chilena* en la página 116.⁸⁷

⁸⁵ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 40-43.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 43-44.

⁸⁷ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios Literarios*, Madrid, Espasa- Calpe, Colección Austral, 1973, p. 73.

A continuación, Said Armesto en su libro *La leyenda de don Juan* comenta un cuento recogido en el Algarve portugués por Reis Dámaso y publicado por el polígrafo Théophilo Braga en 1962, quien también oyó el mismo cuento a un joven de la ciudad de Guimaraes. Este cuento se titula el “Conto da mirra”. La palabra mirra en portugués significa esqueleto y narra las aventuras de “un rapaz muito folgassão” que da una fiesta por su aniversario y que en su camino se topa con una calavera. En este cuento se da la novedad de que el joven va acompañado por un amigo. Cuando el rapaz invita a su cumpleaños a la calavera y aquella le responde que acudirá a su fiesta, el joven le pregunta al amigo si ha oído a la calavera pero aquel le responde que no ha escuchado nada: “-o rapaz ficou espantado e perguntou ao amigo se tinha ouvido alguma voz. Como este ihe disse que nada tiha ouvido...”. El muerto llega al convite y come sin parar; “comeu, comeu, e depois levantou-se”. Seguidamente, la calavera le invita a cenar a la noche siguiente. El joven, aterrado le contará lo acontecido al prior de la iglesia y este le prestará también como en el cuento anterior su casulla para que se proteja, y así es como al joven se salva.⁸⁸

He querido reflejar también en este trabajo un cuento bretón que Said Armesto incluye en su estudio, para ver las semejanzas con los anteriores gallegos y el portugués “conto da mirra”. Se trata del cuento titulado “Le beau squelette” que publicó Sébillot en su libro: *Traditions et superstitions de la Haute-Bretagne*, Tomo I, pág., 260⁸⁹. En este cuento se alude al protagonista como: “un jeune homme qui était sur le point de se marier, e comme partour où il entrait lui offrait à boire, il était enchaudeboiré (ivre)”⁹⁰. Por lo tanto, aquí se retoma de nuevo el tema del casamiento del joven, así como la invitación a las bodas, añadiendo que el protagonista estaba borracho cuando se encuentra con la calavera al pasar por el cementerio. Igualmente, dará una patada y le invitará a su banquete de bodas, a cuya invitación el esqueleto no responderá nada. La calavera acudirá a la boda del joven en forma de esqueleto y el joven se dirigirá a él llamándole: “beau squelette”. Sin embargo, esta vez, contrariamente a lo que pasaba en los cuentos anteriores, la calavera no come nada y a continuación realiza la invitación. El joven pedirá consejo también al padre prior, pero este no dará en préstamo ninguna prenda ni amuleto para protegerle.

⁸⁸ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 37-38.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 45.

⁹⁰ Un joven que se iba a casar y que como por todos los sitios por donde pasaba se le ofrecía de beber, terminó borracho.

Cuando el joven se dirige a la iglesia percibe al final del camino una mesa y tres sillas, una vacía y en las otras estaban sentados dos esqueletos. El joven se sienta en la silla y el esqueleto que lo invitó le dice que en la mesa no hay ninguna comida, porque ellos no comen nada, y es entonces cuando le invita a que le acompañe a lo alto de una montaña, en la cima de la cual se ven multitud de fuegos llameantes. Las llamas -le explica el esqueleto- se corresponde con cada una de las almas de los seres humanos: unas eran fuegos largos, otros estaban medio encendidos y otros a punto de consumirse. Finalmente, el esqueleto le mostrará al joven la llama que le pertenece a él, que estaba: “presque entièrement brûlée”, casi consumido. El cuento termina diciendo que el joven murió al cabo de dos días.⁹¹

Ramón Menéndez Pidal introduce en su obra “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*” una información novedosa sobre algunos cuentos en que el difunto es una estatua. En concreto se trata de un cuento que el profesor oyó en Sepúlveda en donde se narra que unos arrieros desafiaron a la estatua de un santo, invitándole a cenar en una posada, cuando el convidado acudió les dijo: “Aquí tenéis al convidado de piedra”⁹². Por último, don Ramón añade que en un cuento portugués recopilado por Theóphilo Braga en su obra *Contos tradicionaes do povo portuguez* en el año 1883, en el Tomo primero, página 204, un hombre convida a comer a una estatua, cuando esta acude al convite, el hombre le dice que no tiene nada que ofrecerle porque es pobre, entonces la estatua lo emplaza hasta que el hombre tenga dinero. Cuando la estatua acude por segunda vez al convite invitará a su vez al hombre, y a este cuando acude a la cita la estatua se le desploma encima⁹³.

2.2 Romances españoles sobre el mito de don Juan.

Menéndez Pidal analiza en su estudio “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*” los romances españoles que tratan el tema de don Juan.

⁹¹ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 45-46.

⁹² Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios Literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, p. 82.

⁹³ *Ibidem*, p. 84.

Don Ramón comenta que la primera versión del romance castellano que está relacionado con los cuentos hispano-gascones es el romance que descubrió su hermano en el pueblo de Coureña, provincia de León y que fue publicado por primera vez por Menéndez Pelayo en su *Antología de líricos*, en el Tomo X del año 1900, aunque Emilio Cotarelo fue el primero que publicó una versión en prosa de este romance en su obra *Tirso de Molina* en el año 1897, en la página 117.⁹⁴

Pa misa diba un galán,
caminito de la iglesia:
no diba por oír misa
ni pa estar atento a ella.
que diba por ver las damas
las que van guapas y frescas.
en el medio del camino
encontró una calavera;
mirándola muy mirada,
y un gran puntapié le diera:
arregañaba los dientes
como si ella se riera.
-Calavera, yo te brindo
esta noche a la mi fiesta.
-No hagas burla, caballero;
mi palabra doy por prenda.
El galán, todo aturdido,
para casa se volviera;
todo el día anduvo triste,
hasta que la noche llega.
De que la noche llegó,
mandó disponer la cena.
Aun no comiera un bocado,
cuando pican a la puerta;
manda un paje de los suyos

⁹⁴ Menéndez Pidal, Ramón. “Sobre los orígenes de El Convidado de Piedra”, en *Estudios Literarios*, Madrid, Espasa- Calpe, Colección Austral, 1973, p. 73.

que saliese a ver quién era.

-Dile, criado, a tu amo
que si del dicho se acuerda.

-Dile que sí, mi criado,
que entre pa'cá norabuena.

Pusiérale silla de oro,
su cuerpo sentara en ella;
pone de muchas comidas
y de ninguna comiera

-No vengo por verte a ti,
ni por comer de tu cena;
vengo a que vayas conmigo
a media noche a la iglesia.

A las doce de la noche
cantan los gallos, afuera,
a las doce de la noche,
van camino de la iglesia.

En la iglesia hay en el medio
una sepultura abierta.

-Entra, entra, el caballero,
entra sin recelo 'n ella;
dormirás aquí conmigo,
comerás de la mi cena.

-Yo aquí no me meteré,
no me ha dado Dios licencia.

-Si no fuera porque hay Dios,
y el nombre de Dios apelas,
y por ese relicario
que sobre tu pecho cuelga,
aquí habías de entrar vivo,
quisieras o no quisieras.

Vuélvete para tu casa,
villano y de mala tierra,
yotravez que encuentres otra,

hácele la reverencia,
y rézale un pater noster
y échala pa la huesera;
así querrás que a ti te hagan
cuando vayas de esta tierra.⁹⁵

Menéndez Pidal explica que del romance anterior existen en total 14 variantes, de las cuales nueve, propiedad de don Ramón, están inéditas. Todas estas variantes son bastante homogéneas entre sí. Las versiones del romance se reparten geográficamente de la siguiente manera: en España, una pertenece a la zona del centro de Asturias, nueve se encontraron en el noreste de León, dos al oeste de Zamora, y una al oeste de León. La última, dice Menéndez Pidal, se descubrió en la provincia de Aconcagua en Chile.

El romance de Chile es una réplica bastante similar al romance de Coureña, conjeturando don Ramón que algún emigrante leonés o asturiano podría haber llevado allí el romance.⁹⁶

Menéndez Pidal va a analizar las diferencias que existen entre los cuentos y estos romances y concluye que en los primeros al protagonista se le identifica como un loco, un borracho, en definitiva un desaprensivo que da un puntapié a la calavera; en cambio, el personaje-protagonista de los romances se define como un caballero “Entra, entra, el caballero” que va a la iglesia, o como un galán: “pa misa diba un galán”, “caminito de la iglesia”, que recordaría más, según Don Ramón, a la personalidad de don Juan Tenorio⁹⁷. No obstante, en los romances que acabamos de ver faltaría el elemento del ultraje a la estatua que caracteriza a *El burlador* y el convite a la misma.

Sin embargo, Ramón Menéndez Pidal afirma que el tema del convite a una estatua también se constata en nuestra tradición romancerística. Efectivamente, en este sentido, don Ramón trae a colación el romance que el autor escuchó en la localidad de Riaza, provincia de Segovia en el año 1905⁹⁸, que transcribo a continuación:

⁹⁵ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios Literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, pp. 73-75.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 75.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 76.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 78.

Un día muy señalado
fue un caballero a la iglesia,
y se vino a arrodillar
junto a un difunto de piedra.

Tirándole de la barba,
estas palabras dijera:

-¡Oh buen viejo venerable,
quién algún día os dijera
que con estas mismas manos
tentara a tu barba mengua!

Para la noche que viene
yo te convidó a mi cena.

Pero me dirás que no,
que la barriga está llena,
la tienes angosta y larga,
no te cabe nada en ella.

Va el caballero a su casa,
sin que nada discurriera
de lo que pudo ocurrir
con aquella grande ofensa.

A eso del anochecer,
llama el difunto a la puerta.

Pregunta: -¿Quién es quien llama?

-Quien algo se le ofreciera;
anda, paje, y dile a tu amo,
dile que si no se acuerda
del convidado que tiene
para esta noche a la cena.

Se lo dicen al señor
y al momento se le hiela
la sangre del corazón,
palpatea cede y tiembla.

-¡Anda, pues, dile que suba,
que suba muy norabuena!

Le alumbraron con dos hachas,
al subir de la escalera,
le arrastraron una silla
para que se siente en ella.

-Cena, si quieres cenar,
que ya está la cena puesta.

-Yo no vengo por cenar;
vengo por ver cómo cenas;
vengo por ver si cumplías
la palabra que tiés puesta.
Para la noche que viene
yo te convidó a otra cena.

Él, con su grande cuidado,
al' manecer se dispierta.

Ha montado en su caballo
y a San Francisco se fuera;
ha estado con el guardián
y en confesión se lo cuenta;
le ha dado un escapulario
que sirva pa su defensa.

A eso del anochecer,
fue el caballero a la iglesia;
viera pala y azadón
y una sepultura abierta.
Entre las ocho y las nueve,
salta el difunto fuera.

-Caballero, entra a cenar,
que ya está la cena puesta;
cena de muchos manjares,
a mi gusto bien dispuesta.

.....
.....

Agradece que has comido
pan de beatos sustento,

que si no, habías de entrar,
aunque fuera a pesar vuestro,
para que otra vez no hagas
burla de los que están muertos.
Rezarlos y encomendarlos
y rogar a Dios por ellos;
esto se debe hacer,
y te sirve de escarmiento.⁹⁹

En el anterior romance, Menéndez Pidal destaca dos elementos comunes con *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, en concreto en los siguientes versos:

Romance	<i>El burlador de Sevilla</i>
	DON JUAN
Tirándole de la barba, estas palabras dijera:	¿Y habéis vos de vengar, buen viejo, barbas de piedra?
-¡Oh buen viejo venerable, quién algún día os dijera que con estas mismas manos tentara a tu barba mengua!	CATALINÓN No se las podrás pelar; que en barbas muy fuerte medra. ¹⁰⁰

Menéndez Pidal explica que el primer motivo afín a *El burlador* es el hecho de mesar las barbas de la estatua. El otro motivo común es que, tanto en el romance como en la comedia existe entre víctima y matador un conocimiento previo como lo demuestran los versos: “quién algún día os dijera que con estas mismas manos tentara a tu barba mengua”. Termina don Ramón su razonamiento diciendo que por supuesto estas dos características temáticas no existen en ninguno de los romances de la calavera.¹⁰¹

⁹⁹ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios Literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, pp. 79-80.

¹⁰⁰ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 177.

¹⁰¹ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios Literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, pp. 84-85.

A continuación, explica Menéndez Pidal que existe otra versión del romance de Riaza, recogida por Narciso Alonso Cortés en Revilla Vallejera (Burgos), que este autor publicó en el 1906 en *Romances populares de Castilla* y que el mismo Menéndez Pidal lo editará también en el mismo año, en la revista *Cultura Española*. Lo interesante de esta versión es que cuando el difunto va a cenar a casa del caballero se la da en el romance el nombre de Convidado de Piedra:

-Criadillo, dile a tu amo
que el convidado de piedra,
que convidó en San Francisco,
viene a cumplir su promesa.¹⁰²

Ramón Menéndez Pidal concluye diciendo que del motivo del convidado de piedra sólo se conocen estos dos romances, el de la versión de Riaza y el de Revilla Vallejera, en Burgos¹⁰³.

Francisco Márquez Villanueva va a conceder muchísima importancia al descubrimiento de estos romances por Menéndez Pidal, ya que supondrían un antecedente firme de la obra de Tirso de Molina, porque contienen tres elementos comunes con *El burlador de Sevilla*, que son: el insulto o el agravio sacrílego a una estatua (tirarle de la barba) y el convite macabro. Además, Márquez Villanueva introduce un nuevo motivo que Menéndez Pidal no consideró y que es la mención en el Romance de Riaza del Convento de San Francisco, allí donde fue enterrado el Comendador en la obra de Tirso¹⁰⁴.

Víctor Said Armesto también va a incluir en su libro *La leyenda de Don Juan* el romance de Revilla Vallejera. Sin embargo, el romance de Riaza, descubierto por Menéndez Pelayo, lo incluirá Armesto en la adenda de su libro, alegando un retraso en la impresión de su obra de alrededor de dos años¹⁰⁵.

¹⁰² Menéndez Pidal, Ramón, "Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*", en *Estudios Literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, pp. 80-81.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 81.

¹⁰⁴ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, pp. 54-55.

¹⁰⁵ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 215-216.

Menéndez Pidal se planteó en su estudio “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*” la cuestión de determinar cuál de los dos modelos de romances era más antiguo, si el de la calavera o el del convidado de piedra, es decir, el romance de Coureña, de las 14 versiones o estos dos últimos el de Riaza, en Segovia y el de Revilla Vallejera en Burgos. Finalmente, Menéndez Pidal se inclinará a pensar que el romance de Riaza y su versión burgalesa son más antiguos que los romances de la calavera, por el papel primordial que Castilla tuvo en la historia del Romancero¹⁰⁶. Piensa también Menéndez Pidal que los otros romances que se encontraron en tierras aledañas de León y Asturias serían un producto híbrido formado, por un lado por los romances de Riaza y Revilla y por otro, por los cuentos de la calavera, difundidos por Europa y Galicia¹⁰⁷.

El problema que encuentra Ignacio Arellano para identificar estos romances con las fuentes folklóricas de *El Burlador* es la dificultad de fecharlos, además de plantearse la duda sobre si Tirso los llegaría a conocer¹⁰⁸. Sin embargo, Menéndez Pidal opina que pese a que el Romance del Convidado pertenece al Romancero Nuevo, lo cual es innegable, cree don Ramón que es un hecho indiscutible que este es anterior a la comedia de Tirso, porque de no ser así, está claro que el romance de Riaza o su gemelo nos suministraría más detalles de los personajes, como el nombre de don Juan Tenorio, o don Gonzalo de Ulloa o sería más explícito acerca de cómo fue la muerte de don Juan, etc¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios Literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, p. 82.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 82.

¹⁰⁸ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 12.

¹⁰⁹ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios Literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, p. 82.

Por último, para demostrar la teoría anterior, Menéndez Pidal nos muestra un romance que según él estaría basado en *El burlador de Sevilla*:

Y pasando disfrazado
una noche temerosa,
por el templo donde estaba
la bóveda suntuosa
que el cadáver ocultaba
de don Gonzalo de Ulloa,
reparó que en el padrón
de piedra estaba su copia,
y en la lápida un letrero
que decía la traidora
muerte que le dio un villano
al hombre de mayor honra,
y que aguardaba que Dios
tomase tan lastimosa
muerte a su cargo, vengando
agravios con que provoca.

.....

-Yo soy aquel caballero
que con acción valerosa
convidasteis a cenar,
respondió la triste forma.
Dice Tenorio: -Pues vamos,
que nada me desazona,
pues para todos habrá.¹¹⁰

¹¹⁰ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios Literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, p. 84.

Said Armesto en su obra *La leyenda de don Juan* incluye el *Romance del Cid y el Judío*, publicado en Amberes en 1551, en donde se encuentra el motivo de mesar la barba a una estatua, como en la comedia de Tirso. En efecto, en ese romance se narra, nos dice Armesto, lo ocurrido con un judío que en la sepultura del Cid, en Cerdeña le toca la barba a don Rodrigo de forma irreverente. Este es el romance del Cid realizado por Sepúlveda y recogido por Durán en su *Romancero General* en la página 905(copio sólo un fragmento)¹¹¹:

Éste es el cuerpo del Cid-por todos tan alabado,
y dicen que en la su vida-nadie a su barba ha llegado.
Quiero yo asirle della-y tomarla en la mi mano...
Tendió la mano el judío-para hacer lo que ha pensado,
y antes que a la barba llegue-el buen Cid había empuñado
a la su espada Tizona-y un palmo la había sacado.
El judío que esto vido-muy gran pavor ha cobrado,
tendido cayó de espaldas, amortecido de espanto¹¹².

Otro ejemplo de poesía tradicional española en que aparece el episodio de la estatua que Armesto cree como antecedente de *El convidado de piedra* es el texto titulado *Coplas de la muerte como llana a un poderoso caballero*, aparecidas en un pliego gótico, sin lugar ni año de impresión y que cuenta la historia de un caballero que estando con sus amigos en una fiesta, se le aparece la muerte para llevárselo; sin embargo, el caballero la invitará a su fiesta. El desenlace de esta historia es que el caballero muere, pero no va al infierno.¹¹³ Estas coplas las recopiló Menéndez Pelayo en su obra *Antología de Poetas Líricos Españoles*, en el Tomo VI, Pág., CCCLXXXIII¹¹⁴. Concluye Armesto diciendo que todas estas historias sobre las apariciones de la muerte vengadora tendrían su origen en las Danzas de la Muerte medievales¹¹⁵.

¹¹¹ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 153.

¹¹² Ibidem, p. 153.

¹¹³ Ibidem, p. 91.

¹¹⁴ Ibidem, p. 91.

¹¹⁵ Ibidem, p. 92.

Para finalizar, con este capítulo de las fuentes folklóricas de *El burlador* quiero reflejar aquí una polémica entre Víctor Said Armesto y Ramón Menéndez Pidal. En efecto, mientras que Said Armesto piensa que tanto los cuentos y romances de la calavera serían fuentes directas de *El burlador*, que a su vez supondrían “variantes deslustradas de otro canto anterior...perdido, que acaso correría en uno de los infinitos pliegos góticos divulgados por la imprenta del siglo XVI”¹¹⁶. Menéndez Pidal no está de acuerdo con las afirmaciones de Armesto, porque piensa que de los romances de la calavera (y sus variantes en fábulas) no existen indicios de que hayan sido dados en la estampa, ni tampoco que sean la fuente directa de Tirso, ni tampoco que Tirso los conociera¹¹⁷.

2.3 Joãozinho o banido o Flores e Ventos. Romances de las Islas Azores.

Márquez Villanueva nos comenta en *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla* que el polígrafo Théphilo Braga nos habla de un Juanillo, exactamente de un Joãozinho o banido, que aparece en los romances de las Islas Azores, conocido popularmente como el “desterrado”, que según Villanueva sería primo hermano de *El Burlador* porque ese personaje también pertenece a una familia noble y acomete una serie de actos irreverentes, en este caso en la noche de Navidad¹¹⁸. En otras versiones a este Joãozinho se le va a denominar Flores e Ventos, cuyo protagonista no sólo se rebela contra cualquier prohibición y autoridad, sino también es un desflorador de doncellas, como en el caso de don Juan Tenorio:

-Cruel vento, cruel vento-derrubador maioral!
Desonraste três donzelas-das melhores de Portugal.
-Se desonrei três donzelas-dinheiro tenho p’ra Ihes dar;
Eu tenho muito dinheiro-para as donzelas dotar
Pr’a, quando chegar o dia, -eles poderem casar¹¹⁹.

¹¹⁶ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 47.

¹¹⁷ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios Literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, p. 83.

¹¹⁸ En *Cantos populares do Archipelago açoriano* en Oporto, 1869, n 17, pp. 230-231 por Théophilo Braga. Recogido en Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, pp. 114-115.

¹¹⁹ J Leite de Vasconcello, *Romancero português*, 2 vol., Coimbra, Acta Universitaria Coninbrigensis, 1958, I, n. 35, p. 43, Recogido en Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 118.

Márquez Villanueva afirma que el Flores Viento existiría también en un cantar de gesta francés. En ese cantar el protagonista será llamado Floovant, hijo del rey Clodoveo. Este Floovant llegará a trasquilar la barba de su ayo Seneschaul, duque de Borgoña. Por tal agravio se pide la pena de muerte para el agresor, aunque finalmente por mediación de la madre de Floovant le será conmutada la pena por la de destierro¹²⁰.

También existen versiones italianas de Floovant en donde se intensificarían las capacidades eróticas y amorosas del protagonista. Un libro en donde fueron recogidas las aventuras de este personaje es: *Il libro delle stoire di Fioravante* en el siglo XIV y también en *Reali di Francia*. Este último libro fue reeditado con mucho éxito hasta en el siglo XIX¹²¹. Sigue diciendo Villanueva que en España no se conoce ninguna versión completa de las aventuras de Flores Ventos, Floovant o Fioravante en romances españoles, sin embargo, añade Villanueva, si estos aparecieran, la historia sería muy similar a las historias italianas, que a su vez remiten a un prototipo común provenzal¹²².

Márquez Villanueva encuentra bastantes elementos comunes entre este Floovant provenzal y don Juan. En primer lugar, Floovant pertenece a la aristocracia y es un burlador de doncellas. Añade Villanueva que también se podría ver en el personaje del Seneschaul un antecedente del Comendador de la obra de Tirso, por la ofensa que le inflige Floovant al cortarle las barbas. Además, añade Márquez Villanueva, el personaje del rey Clodoveo se podría ver reflejado en los dos personajes regios de la comedia de Tirso, el rey de Nápoles y el rey de Castilla. Por último, Villanueva matiza que la calidad de desterrado del personaje de Floovant, también la encontramos en la historia de don Juan, cuando al comienzo de la comedia de Tirso se dice que don Juan está desterrado en Nápoles y luego, en el acto tercero será desterrado por el rey de Castilla en la localidad sevillana de Lebrija¹²³.

¹²⁰ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 117.

¹²¹ *Ibidem*, pp. 118-119.

¹²² *Ibidem*, p.119.

¹²³ *Ibidem*, p.120.

2.4 Comentarios al Capítulo 2 Fuentes folklóricas.

Hemos visto el análisis magistral que Menéndez Pidal realiza sobre los romances y los cuentos hispano-gascones que están emparentados con ellos y su manera de relacionarlos con *El burlador*. Don Ramón matiza que hay diferencias sustanciales entre los romances y los cuentos, como por ejemplo, en la manera como se define al protagonista; mientras que en los cuentos casi siempre se le denomina loco o alocado, en los romances, en cambio se le va a llamar caballero o galán, más afín con las características del personaje de don Juan, si exceptuamos el cuento gallego que Said Armesto menciona, diferente a los otros que analiza, en donde al protagonista se le identifica como “un joven muy famoso en otro tiempo por sus travesuras y sus chuscadas”

En primer lugar, creo que el romance de Coureña (León) es todo un descubrimiento por parte de don Ramón, y una firme apuesta para considerar a este como una de las fuentes de *El burlador*. En efecto, allí se dice que “un galán” es el protagonista. Con respecto a esa denominación del personaje, Piero Menarini piensa, y no es algo descabellado por su parte, que el nombre podría haberse materializado en Juan, por el uso reiterado de la lengua oral. El romance de Coureña, como muy bien apunta Menéndez Pidal, tiene muchos elementos concomitantes con la comedia de Tirso; se podrían citar, por ejemplo, en el episodio, cuando el difunto va a casa del galán, el criado le abre la puerta, y aquel se sentará a la mesa y no comerá nada.

El segundo romance, el de Riaza (Segovia), complementa al de Coureña porque introduce el motivo de la burla a un difunto de piedra, que aunque este es un tema recurrente, ya lo hemos visto en el *Romance del Cid y el Judío*, en el caso del de Riaza es diferente y más relacionado con *El burlador*. En efecto, el protagonista del romance de Riaza es un caballero irreverente, que tiene un conocimiento previo con el difunto y que además de invitarle a cenar, se realiza el segundo convite en San Francisco, lugar en donde, ya sabemos por Tirso fue enterrado el Comendador. Menéndez Pidal concluye que todas esas características no existen en el resto de romances de la calavera.

El romance recogido por Narciso Alonso Cortés en Revilla Vallejera (Burgos), creo que es muy importante, porque es en el que al difunto se le denomina “convidado de piedra” que es como Tirso tituló su comedia.

Pienso que Menéndez Pidal argumenta acertadamente que esos romances castellanos, el de Coureña, en Burgos, el de Riaza, en Segovia y el de Revilla Vallejera también en Burgos son más antiguos que los romances de la calavera, porque como muy bien dice el maestro, Castilla fue el foco principal desde el que se propagaron los romances.

Es cierto que la datación de los romances es complicada, como piensa Ignacio Arellano, fundamentalmente porque se trata de literatura oral, sin embargo, también es verdad, como afirma Menéndez Pidal, que si esos tres romances fueran posteriores a la comedia de Tirso, contendrían más datos, como los nombres de los personajes, así como más detalles de la trama.

También en los romances de las islas Azores existe otra variedad de burlador, allí llamado Flores Ventos, especialista en desflorar doncellas. Interesante ejemplo que viene a confirmar la sintonía existente entre los romances hispanos. Sin embargo, el personaje Floovant de los cantares de gesta franceses parece más próximo a la historia de Tirso que Flores Ventos, porque el protagonista, burlador de damas, es un aristócrata, hijo del rey Clodoveo. Por otro lado, la historia de Floovant presenta cierta analogía con *El burlador*, como apuntaba Márquez Villanueva, por el hecho de la afrenta a su ayo, el Seneschaul, al cortarle la barba, como don Juan, quien, ante la estatua del Comendador le tira de la barba, mofándose de él. Y por último, estoy de acuerdo con Villanueva cuando dice que tanto don Juan como Floovant son dos desterrados, por la pena que se les impone por sus constantes injurias, que sería otro de los paralelismos entre las dos obras.

3. Fuentes literarias de *El burlador*.

Para determinar las influencias literarias de *El burlador* creo que es conveniente diferenciar los dos elementos fundamentales constitutivos de la comedia. Es decir, por un lado habría que referenciar las obras cuyos protagonistas han podido servir de modelo a Tirso en la creación del personaje de don Juan y en segundo término relacionar aquellas otras obras que contienen en su desarrollo o desenlace la presencia sobrenatural de un difunto o de una estatua.

Un dato interesante y que quiero mencionar en este estudio, pero sin detenerme demasiado en ello es la fascinación que ha ejercido siempre el nombre de Juan, desde la civilización grecolatina hasta nuestros días. Esta es opinión del mitólogo Theóphilo Braga en su libro *As Lendas Christas*, del año 1892, en las páginas 72 a 97. Braga añade además en su libro que el apellido Tenorio proviene del dios céltico Thunaer, Thunor o Tanaris quien tenía por atributos el martillo y la piedra¹²⁴. En este sentido es reseñable también la obra más actual de Javier Huerta Calvo *Historia de mil y un Juanes* (2000).

3.1. Antecedentes literarios de *El Convidado de Piedra*.

3.1.1 Obras Clásicas.

El motivo del ultraje a una estatua y la consiguiente venganza de la misma es tradicional. Efectivamente, existen bastantes ejemplos de narraciones antiguas, en donde se recoge este tema. Said Armesto en su libro *La leyenda de don Juan* refiere la *Fábula de Nicon*, escrita por Suidas. Nicon, famoso atleta de Tasos, a quien tras su muerte le erigieron una estatua, a la cual un día, un antiguo enemigo la empezó a apalear y la estatua en venganza cayó encima del osado, causándole la muerte¹²⁵. Añade Armesto que Aristóteles también menciona en su *Poética*, en el capítulo IX, otra historia parecida a la anterior, la de la estatua de Mitios que mató a su propio asesino¹²⁶. Otro autor clásico que también trató el tema de la estatua vengadora fue Pausanias quien, sigue describiendo Armesto, en su obra *Descriptiio Graecie*, en el libro VI, capítulo XI, narra la historia de Teágenes de Tasos, cuya estatua aplastó a quien la estaba azotando¹²⁷.

¹²⁴ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 71-72.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 81.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 82.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 82.

Además de en los *Scripta Moralia* de Plutarco se recogen también este tipo de historias, así como en la obra, atribuida a Aristóteles *De Mirabilibus Auscultationes*¹²⁸.

3.1.2 Crónica del carnaval romano del año 1519.

Márquez Villanueva comenta en su libro *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla* que la Crónica del Carnaval Romano está incluida en una carta de Tomás Lippomano, que a su vez editó el humanista Marino Sanuto en *I diarii di Mariano Sanuto* en Venecia en el año 1890, XXVII, pp. 74-75¹²⁹. En esta crónica se cuenta una burla hecha a dos bufones del papa León X, llamados Fra Mariano y Domenico Brandino de Pisa, famosos por su glotonería. La broma consistió, en primer lugar, en un banquete ofrecido por el banquero Lorenzo di Filippo Strozzi para el círculo de allegados del papa y por supuesto para los dos bufones. El convite en cuestión se componía de una cena en una sala oscura, con multitud de calaveras y osamentas puestas encima de una mesa con un negro mantel. Después de que los comensales se recobraron del susto se vio que, tanto las calaveras como los huesos estaban rellenos de faisán y chocolate, pero ninguno quiso comer y mucho menos los burlados. A continuación, transcribo el texto que Márquez Villanueva incorpora en sus páginas:

“...introrno in una sala tuta coperta dei negro, scura, et atorno de li ori pieno di testi di morto, et ne li quatro cantoni di dita salota erano dipente quatro morte molto brute et spaurose, con una candeleta piccola da drieto che faceva grandissima paura. In mezzo di la salota era una tavola coperta pur di negro, con un piato di legno in mezzo et era dentro do testi de morti con quatro ossi da morto et quatro taze di legno piene di vino. El patrone disse: « Signore fate colazione, che poi andremo a cena »”¹³⁰.

¹²⁸ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 82.

¹²⁹ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 107.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 107.

La segunda parte del escarnio consistió en que posteriormente a la “cena macabra” pasaron todos a otra sala mejor iluminada, en donde se sirvió realmente la cena, pero en mitad de la misma aparecieron dos personajes de aspecto fantasmal, bajo el aspecto de los dos bufones Fra Mariano y Domenico, que provocaron la huida de todos los comensales, incluidos las víctimas de la burla.

Este es el texto:

“E in questo veneno do, vestiti uno da fra Mariano e l’altro da Brandino, et disseno: «Io so fra Mariano che voglio ancor io mangiare», el simile disse il Brandino. Et fra Mariano vero, che era li a tavola, vedendo costoro disse: «Cordial mio, nui siamo pur qui; non so che cosa costoro sia ». Hor tandem il mondo s’aquietò; et quelli due da fra Mariano et Brandino vestiti andorno via, et li cardinali comezorno a vomitar, et cussí li altri, da tre in quatro in fora...»¹³¹.

3.1.3 *Dineros son calidad* de Lope de Vega.

Pienso que la comedia *Dineros son calidad*, escrita por Lope de Vega podría ser un antecedente literario más o menos coetáneo de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, pero en el segundo trasunto o tema de la historia que supondría, a su vez un subtema del mismo: el ultraje a la estatua, ya que el convite macabro no existe en la obra de Lope.

Procedo a hacer un resumen de lo que los críticos han pensado acerca de esta obra.

En primer lugar Menéndez Pidal asegura que Bolte fue uno de los primeros que sugirió que el cambio en la utilización del motivo de la calavera al de la estatua lo tomaría Tirso de la obra de Lope¹³².

¹³¹ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 108.

¹³² Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1973, p. 77.

Menéndez Pidal sin embargo, piensa que el tema del ultraje a una estatua y la consecuente venganza de la misma, no es original de Lope de Vega, ya que se trata de un motivo muy antiguo que Tirso lo podría haber sacado de obras de Aristóteles y Plutarco o de Dion Crisóstomo, como ya hemos visto. Sin embargo, Don Ramón reconoce que en la obra *Dineros son calidad* la ofensa a la estatua del rey Enrique por parte del conde Octavio, el protagonista, presenta más semejanzas con la obra de Tirso que las obras clásicas citadas¹³³.

En cuanto a Blanca de Los Ríos, esta autora piensa que *Dineros son calidad* es posterior a *El burlador* y que ni siquiera la escribiría Lope de Vega y por lo tanto, descarta cualquier tipo de reminiscencia en la obra de Tirso con respecto a esa comedia¹³⁴. También Márquez Villanueva cree que *Dineros son calidad*, representada en 1623, puede ser posterior a *El burlador* y además duda de su atribución a Lope de Vega, como opinaba Blanca de los Ríos.¹³⁵

Por su parte, Gendarme de Bevotte cree que Tirso sí se inspiró en la comedia *Dineros son calidad*. En el análisis que Bevotte hace de esta comedia, va a resaltar los puntos comunes con *El burlador*. En primer lugar, Bevotte destaca la figura del caballero al que acompaña su criado y que se encuentran con la estatua del rey Enrique. Tras el encuentro, se lee el epitafio de la estatua, como en *El Burlador*. A continuación, Bevotte destaca la ofensa al muerto: en este caso el conde Octavio pega literalmente a la estatua porque piensa que el rey ha provocado la ruina económica de su familia. Para concluir, Gendarme de Bevotte subraya que en las dos obras, tanto don Juan como don Octavio reaccionan de forma valiente ante la presencia del muerto, mientras que los criados de ambos mantendrán como contrapunto, una actitud cobarde. Por último, los dos protagonistas, exclamarán casi las mismas palabras cuando estrechen la mano del espectro¹³⁶. Said Armesto también piensa que *Dineros son calidad* sea un posible precedente del tema del ultraje a la estatua.¹³⁷

¹³³ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1973, pp. 77-78.

¹³⁴ De los Ríos, Blanca: *Tirso de Molina*, “El viaje de Tirso a Santo Domingo. La génesis de « El rey Don Pedro en Madrid » y la Creación del «Don Juan »”, en *Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962, p. 542.

¹³⁵ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, pp. 47-48.

¹³⁶ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan : son évolution dans la Littérature : des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 37.

¹³⁷ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 154-157.

He leído el texto de *Dineros son calidad* en la edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, quien cree que el autor de la comedia es Andrés de Claramonte. Rodríguez López-Vázquez compara la composición de *El burlador* y *Dineros son calidad* y afirma que esta última fue representada por primera vez en 1623 y publicada en Zaragoza en el año 1633¹³⁸. No obstante, López-Vázquez considera también que la composición de *El burlador* sí sería anterior a la de *Dineros son calidad*¹³⁹. Con respecto a la autoría, López-Vázquez piensa que la comedia la escribió Andrés de Claramonte. Uno de los datos que inducen a este autor a pensar en la autoría de Claramonte es que en la comedia interviene un personaje llamado Clarindo que interpreta a un pastor. Este nombre de Clarindo, dice López Vázquez que era el apodo poético de Andrés de Claramonte¹⁴⁰.

De sobra es conocido que Lopez-Vazquez también considera que *El burlador de Sevilla* es de Claramonte y así el crítico opina que las escenas respectivas entre las estatuas y don Juan y don Octavio respectivamente, fueron escritas por el mismo autor¹⁴¹.

He hecho un pequeño análisis de la comedia. En primer lugar, el protagonista de la historia, Octavio, es hijo del conde Federico, quien junto a sus otros dos hermanos Luciano y Rufino intentan hacer fortuna para restituir y compensar a su padre de la pérdida de su fortuna por apoyar la causa del rey Enrique, que finalmente fue asesinado. Para ello los tres hermanos separarán sus caminos; Luciano se decantará por las letras, estudiará en París, y llegará a ser regente, el segundo, Rufino, se decidirá por las armas, llegará a ostentar una posición militar relevante; sin embargo, ambos hermanos serán traicionados y perderán su estatus de poder. Sólo Octavio logrará hacer fortuna, lanzándose a la aventura y recorriendo el mundo junto a su criado Macarrón.

¹³⁸ *Dineros son calidad*, atribuida a Lope de Vega, edición crítica de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Edition Reinchenberger, 2000, p. VII del Prólogo.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 80.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 64.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 67.

Es obvio que el personaje de Octavio nada tiene que ver con don Juan, puesto que es un caballero respetuoso con las damas; no obstante, el hecho de que el hijo del conde Federico se dirija en peregrinaje junto a su criado para hacer fortuna, recuerda en cierta medida las peripecias de don Juan y su criado Catalínón en *El burlador*. También Macarrón es cobarde y supersticioso como lo es el criado de don Juan.

Pienso que al final del acto II es cuando se presentan en la comedia más similitudes con la obra de Tirso. En efecto, amo y criado llegarán a las inmediaciones de un castillo abandonado en donde se encuentran con el pastor Clarindo, quien les dice que pueden allí pasar la noche, pero también les avisa que el castillo está encantado:

CLARINDO Este castillo
(tiemblo, señor, de decillo)
algunas noches solemos
habitar, pero son tales
los estruendos y ruidos,
los suspiros, los gemidos
y las voces infernales
que se oyen, que sin dormir
a lo raso nos salimos
y a los montes nos subimos
sin poderlo resistir,
.....

CLARINDO Antes dicen muchos que es
estar en él enterrado
el Rey de Nápoles, muerto
a puñaladas. Y es cierto,
que yo le he visto animado
en blanca piedra, y me espanto
que un rey de piedra ande en pena¹⁴².
.....

¹⁴² *Dineros son calidad*, atribuida a Lope de Vega, edición crítica de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Edition Reinchenberger, 2000, p. 172.

No sin razón, el timorato de Macarrón no quiere allí pasar la noche y le dice a su amo que sería mejor que le acompañase: “un fraile con su estola y con su hisopo” para ahuyentar los espíritus.

En una sala del castillo se encuentra un sepulcro y “de rodillas yace también de alabastro el Rey”¹⁴³ de Sicilia e Italia. Entonces Macarrón invocará a los santos San Remigio y San Cirilo:

MACARRÓN San Remigio
 y San Cirilo me saquen
 de este peligro¹⁴⁴.

Esa invocación a los santos, comenta López-Vázquez, coincide con otra de Catalinón en *El Burlador*, cuando en el último acto, la estatua de don Gonzalo acude a la cena de don Juan y Catalinón exclama:

¡Dios sea conmigo!
¡San Panuncio, San Antón!
Pues, ¿los muertos comen? Di ?
Por señas dice que sí¹⁴⁵.

Otra semejanza con *El burlador* es que en el sepulcro del rey Enrique consta un epitafio, aunque está en latín. La diferencia con el epitafio del Comendador estriba en que en la estatua del Comendador de Tirso la inscripción alude en tono amenazante al matador:

DON JUAN « Aquí guarda del Señor
 el más leal caballero,
 la venganza de un traidor ».¹⁴⁶

¹⁴³ *Dineros son calidad*, atribuida a Lope de Vega, edición crítica de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Edition Reinchenberger, 2000, p.174.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 175.

¹⁴⁵ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 181.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p 177.

En cambio, en *Dineros son calidad*, en el epitafio de la estatua del rey Enrique se lee directamente el nombre del asesino del rey: “Ludovico, quien le usurpó el trono¹⁴⁷”.

Después, Octavio se dirige a la estatua del rey increpándole y culpándole de su miseria y la de su familia y es cuando Octavio le golpeará con su espada. En cambio, en la obra de Tirso don Juan sólo tirará de la barba del Comendador:

OCTAVIO vive Dios que he de vengarme
 en vuestro alabastro eterno,
 como toro que deshace (dale)
 la capa del que le ofende¹⁴⁸.

López-Vázquez encuentra semejanzas entre los dos criados de ambas comedias. Tanto Macarrón como Catalinón utilizarán similares expresiones de miedo y cobardía cuando se les aparezca el muerto. Por ejemplo, Macarrón, cuando el rey se le aparece a Octavio, al comienzo del acto III dice: “mucho el mal olor me aprieta”¹⁴⁹. A su vez, Catalinón, cuando la estatua va a cenar a casa de don Juan y este le dice a su criado que se siente a la mesa, Catalinón replica que: “Señor, ¡vive Dios que güelo mal!”¹⁵⁰.

A continuación, Octavio y la estatua lucharán juntos. Octavio ve con frustración que sus cuchilladas no hieren al rey, puesto que este es “viento y alabastro”. Finalmente, el rey va a perdonar a Octavio, pues sólo había querido probar su valor y confesará al hijo del conde Federico que está purgando la pena por haber arruinado a su padre. Le dice también que para salir del Purgatorio necesita restituir el dinero que les debía y, entonces, confesará a Octavio, que a la mañana siguiente cave en ese mismo lugar y encontrará el dinero¹⁵¹.

¹⁴⁷ *Dineros son calidad*, atribuida a Lope de Vega, edición crítica de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Edition Reinchenberger, 2000, p. 176.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 177.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 184.

¹⁵⁰ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 182.

¹⁵¹ *Dineros son calidad*, atribuida a Lope de Vega, edición crítica de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Edition Reinchenberger, 2000, p. 177.

Otro de los lugares comunes entre las dos comedias acontece cuando la estatua del rey Enrique le da la mano a Octavio para que este note los tormentos que sufre en el Purgatorio. Efectivamente, en *Dineros son calidad* el rey le da la mano a Octavio para mostrarle cuáles son las penas que sufre, mientras que en *El burlador* el Comendador da la mano a don Juan para llevárselo consigo:

OCTAVIO ¿Estás condenado?

REY No,
que esta restitución hecha
del Purgatorio saldré,
cava aquí, porque paz tenga
y tu padre calidad,
que en los dineros se aumenta;
sácame de estos rigores,
redímeme de estas penas.

OCTAVIO ¿Tales son?

REY Dame esa mano
Porque compasión me tengas. *Dale la mano.*

OCTAVIO ¡Ay, ay! ¡Vágame Dios! ¡Ay, que me abrasas, suelta,
suelta¹⁵².

En *El burlador* se va a utilizar también la expresión de abrasarse con fuego al darle la mano a la estatua:

Don Gonzalo Dame esa mano,
no temas, la mano dame.

Don Juan ¿Eso dices? ¿Yo, temor?
¡Que me abraso! No me abrases con tu fuego¹⁵³

¹⁵² *Dineros son calidad*, atribuida a Lope de Vega, edición crítica de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Edition Reinchenberger, 2000, p. 192.

¹⁵³ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p 198.

3.2 Antecedentes literarios del personaje de don Juan.

3.2.1 Personajes Clásicos y Medievales.

Márquez Villanueva comenta en su libro *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla* que se podrían encontrar muchos modelos antiguos del personaje don Juan, desde el Ixion mítico, rey de Tesalia¹⁵⁴, quien asesinó a su suegro Deyoneo, empujándolo a un horno de carbón porque este le había exigido la dote de la mano de su hija. No contento con la hazaña, Ixion siguió cometiendo tropelías, e incluso, se atrevió a seducir a la diosa Hera, esposa de Zeus, hecho por el cual Ixion fue castigado a rodar eternamente en el Hades, atado a una rueda de fuego¹⁵⁵.

Américo Castro, sigue afirmando Villanueva, pensaba en el posible entronque del personaje de don Juan con Abu' Amir, protagonista de *El collar de la Paloma* de Ibn Hazm, en la Córdoba del siglo XI. Castro pensaba en el carácter proto-donjuanesco de este Abu' Amir, aristócrata árabe y promiscuo amante¹⁵⁶.

Márquez Villanueva menciona en su libro al personaje de Roberto el Diablo como lejano antecedente del don Juan de Tirso. Este personaje es el protagonista de un relato de aventuras que se originó en la Picardía francesa, a finales del siglo XII, y que fue conocido en España en pliegos de cordel hasta el siglo XIX. Roberto el Diablo era de naturaleza perversa y, según cuenta la leyenda, fue engendrado por invocación satánica. Márquez Villanueva comenta que este personaje, azote de monjas, curas e iglesias, que finalmente se arrepiente y termina su vida como ermitaño, lo emparentó Arturo Farinelli con *El Burlador* en su libro *Don Giovanni. Note critiche*, página 26, aunque, en opinión del mismo Villanueva, hoy en día esa teoría no cuenta con el apoyo de la crítica¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Fuente que defiende José R. Morales: "Un precedente mítico de Don Juan" en "El mito de Don Juan" *Cuadernos de Teatro Clásico* 2 (1988), 11-16. Recogido en Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 39.

¹⁵⁵ *Diccionario de Mitología Clásica*, Segundo Tomo, Biblioteca temática, Biblioteca de consulta, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 351.

¹⁵⁶ Teoría defendida por Américo Castro en *España en su historia*, 1984, p. 431, en Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 40.

¹⁵⁷ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, pp. 135-138.

3.2.2 La teoría del “Trickster”.

Trickster es una palabra inglesa cuyo significado es asimilable a nuestro *burlador* español. Márquez Villanueva afirma que el primero que relacionó a don Juan con la figura del Trickster fue G.E. Wade en el estudio “Further Notes on ‘El burlador de Sevilla’ en *Bulletin of the Comediantes*, 18, en el año 1966, páginas 29 a 32¹⁵⁸. A continuación, Márquez Villanueva hace un recorrido por los tricksters o burladores más legendarios y antonomásticos de la historia de la literatura, citando en primer lugar al dios Hermes o Mercurio y al héroe Ixion, ya mencionado más arriba. Añade Villanueva otro trickster reconocible que ya he tratado en las fuentes folklóricas: el personaje Floovant. Otros personajes literarios que encajarían en este patrón de trickster, o también como lo denominada Villanueva “selfish deceiver”: engañador, egoísta y maléfico serían Tristán, Merlín, Hamlet, Lazarillo, etc.¹⁵⁹

3.2.2.1 Daun John.

Márquez Villanueva señala en su obra sobre los orígenes de don Juan otra fuente literaria. En este caso se trata del personaje Daun John, protagonista de la historia “The Shipman’s Tale”, incluida en la novela de Geoffrey Chaucer *The Canterbury Tales* escrita alrededor de 1387, en donde se narra la historia del fraile irreverente y canalla Daun John.

Daun significa en gaélico “don”, pues bien, este Daun John es un burlador de mujeres que corrompe a la esposa de un mercader, al cual previamente había pedido dinero, pero Daun John no sólo no le devolverá el dinero, sino que de forma chulesca le dirá al mercader que el dinero ya se lo ha devuelto a su mujer¹⁶⁰. A propósito de lo anterior, Márquez Villanueva matiza que el tema del “Regalo de la amante, recuperado” era motivo recurrente en la literatura europea de los siglos XIV y XV, cuyo ejemplo se encuentra en la historia octava de la primera parte de *El Decamerón* de Boccaccio¹⁶¹.

¹⁵⁸ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 141.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 143.

¹⁶⁰ Ibidem, pp. 102-103.

¹⁶¹ Ibidem, p. 103.

Daun John, el protagonista en el “Cuento del Marinero”, comenta Márquez Villanueva representa el primer antepasado literario del mismo nombre que don Juan. Añade Villanueva que la crítica internacional ha incluido a este personaje de Daun John en la lista de los “trickster”¹⁶². Villanueva añade que un autor que ha realizado un estudio comparativo entre don Juan y Daun John ha sido Armand E. Singer en su artículo “Chaucer and Don Juan” en *West Virginia Philological Papers* 13, en el año 1961, páginas 25-30¹⁶³. Singer, piensa -concluye Villanueva- que la primera creación del don Juan sería la de Chaucer, aunque este autor inglés confiesa que no podría establecer de forma fiable el grado de parentesco con el don Juan de Tirso¹⁶⁴.

3.2.2.2 Don Juan de Francisco Loubayssin de la Marca.

Siguiendo a Márquez Villanueva de nuevo en su estudio *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, este señala que la hispanista italiana Jole Scudieri Ruggieri, en un artículo titulado “Un poco noto Don Juan francese del 17 secolo”, incluido en su libro *Studi di Letteratura Spagnola* del año 1964, en el tomo I, páginas 243-247, da la noticia de una narración del autor hispano-francés Francisco Loubayssin de la Marca, quien viajó en numerosas ocasiones a España, ya que un hermano suyo estudiaba en Salamanca. En efecto, este autor, en su obra titulada: *Engaños deste siglo y historia sucedida en nuestros tiempos*, aparecida en París el año 1615¹⁶⁵, cuenta la historia del caballero don Juan, natural de Úbeda que viajó a la corte junto a su esposa. Durante el viaje este don Juan mantendrá relaciones con otras mujeres, lo cual provocará la infidelidad de su mujer.

¹⁶² Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 103.

¹⁶³ *Ibidem*, p.102.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p.105.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.101.

En uno de sus encuentros clandestinos con otras mujeres a don Juan se le aparecerá el fantasma de su padre, quien le exhortará a que cambie de vida si no quiere condenarse. Finalmente, el personaje morirá a manos de un marido ultrajado; sin embargo, se arrepentirá, se confesará y, por último, recibirá los sacramentos. Este referente de *El Burlador* es importante porque establece el nombre del protagonista de don Juan, y aunque según Villanueva, se trate de una historia con trasfondo un poco cómico y sin llegar a poder afirmarse que Tirso la conociera, sí se podría asegurar que tanto el tema del burlador de mujeres como el del desenlace sobrenatural de la historia era un hecho conocido antes de que Tirso escribiera su obra. Añade además Márquez Villanueva que sobre la posible influencia de la obra de Loubayssin en *El burlador* existe diversa documentación bibliográfica por parte de autores como Arsenio Pacheco Ranzanz y J Escudieri Ruggieri. Efectivamente, se trataría de una posible fuente de Don Juan, ya que a la inversa sería insostenible, puesto que, como señala Villanueva, ello supondría que la redacción de *El burlador* habría que retrasarla más allá del año 1615, fecha de la impresión de la obra de La Marca, lo cual sería poco verosímil¹⁶⁶.

3.2.2.3 Los “burladores” en la comedia del Siglo de Oro.

Américo Castro, en su estudio “El Don Juan de Tirso y el de Moliere como Personajes Barrocos”, ya adelantó que Tirso al crear a su Burlador quiso poner en evidencia el comportamiento nada ejemplar e innoble de ciertos miembros de la caballerescas y de la aristocracia española, que abusaban de su poder para burlar a jóvenes, generalmente de baja extracción social, bajo el engaño de un falso casamiento y que este hecho reprobable quedó como una crítica subyacente en comedias del Barroco de Lope de Vega como *El mejor alcalde, el Rey*, *Peribáñez o el Comendador de Ocaña*, o de Calderón como *Fuenteovejuna*¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, pp. 101-102.

¹⁶⁷ Castro, Américo, “El Don Juan de Tirso y el de Molière como Personajes Barrocos”, en *Hommage à Ernest Martineche. Études hispaniques et américaines*, París, Éditions D’Artrey, 1939, pp. 100 a 102.

Según Márquez Villanueva, se encuentran ejemplos de recreaciones de ese tipo de personajes en el teatro español ya desde los autos pastoriles de Juan del Encina, sin bien, esos personajes estaban relegados a roles secundarios. En el Barroco, nos encontraríamos también ejemplos del personaje-tipo de burlador de mujeres en personajes secundarios de las tempranas obras de Lope, como el personaje de Luzmán en *El caballero del milagro*, fechada entre los años 1593 y 1598¹⁶⁸. También Villanueva menciona la comedia de Lope *La fuerza lastimosa*, compuesta entre los años 1595 y 1603 en donde nos topamos con un duque Octavio, quien también se hará pasar por el prometido de una dama para burlarla, en este caso la misma hija de un rey¹⁶⁹.

Ignacio Arellano señala en la Introducción a su estudio sobre *El burlador de Sevilla* que existen algunos críticos como Jorge Ferreira de Vasconcelos que consideran que el personaje Cariofilo de la comedia *Eufrosina* sería otro antecedente de don Juan¹⁷⁰.

3.2.2.3.1 *El Infamador de Juan de la Cueva.*

Márquez Villanueva comenta en su compendio sobre don Juan que Leandro Fernández de Moratín en su obra *Orígenes del teatro español* fue el primero que estableció la relación entre Leucino, protagonista de *El Infamador* de Juan de la Cueva, y representada por primera vez en un corral sevillano (el de Doña Elvira) en el año 1581, con *El burlador*¹⁷¹. En concreto, Moratín dijo que Leucino era “una especie de don Juan Tenorio”, sin embargo Villanueva añade que la crítica no se ha puesto de acuerdo sobre este tema¹⁷².

¹⁶⁸ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 46.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 45.

¹⁷⁰ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa--Calpe, Colección Austral, 2007, p 13.

¹⁷¹ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, pp. 49-50.

¹⁷² Ibidem, p. 50.

Efectivamente, nuestro autor afirma que existen bastantes diferencias entre los dos personajes. En primer lugar, Leucino no es un burlador de mujeres como lo es don Juan, puesto que sólo va a intentar el asedio amoroso de una única mujer, la virtuosa Eliodora. En efecto, el personaje de *El infamador* va a intentar seducir a Eliodora pero no con su encanto personal, sino a través de alcahuetas, hecho que no existe en *El burlador*, y que sí se relaciona más con el personaje de Calisto de *La Celestina* que con don Juan. Otra diferencia entre las dos obras, sigue comentando Villanueva es que en *El infamador* existe un trasfondo mitológico, totalmente ausente en la comedia de Tirso. La única similitud con *El burlador* es el desenlace de las dos comedias, ya que tanto Leucino como don Juan son enviados al infierno. Sin embargo, Villanueva concluye diciendo que la dependencia o interdependencia de ambas obras es un problema que no se puede obviar por una “crítica responsable”¹⁷³.

A propósito de esta última afirmación de Márquez Villanueva, he realizado un recorrido por los trabajos críticos, que he consultado para este estudio y, en primer lugar, Menéndez Pidal en su estudio “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*” no se pronuncia ni a favor ni en contra sobre la influencia de *El infamador* en la comedia de Tirso. Sin embargo, Gregorio Marañón sí que considera al personaje de Leucino como personaje precursor del don Juan Tenorio.¹⁷⁴

También Gendarme de Bevotte en su obra *La Légende de Don Juan* sostiene que Tirso pudo haberse inspirado en el Leucino para crear el carácter del burlador. Continúa diciendo Bevotte que Leucino también será castigado por una fuerza sobrenatural, aunque en su caso se tratará de una divinidad pagana: la diosa Diana, a diferencia del castigo de don Juan que será por una estatua.¹⁷⁵

He procedido a analizar la comedia de Juan de la Cueva y he encontrado más diferencias que semejanzas con *El burlador*. En primer lugar, Leucino basa sus conquistas amorosas en el dinero. Efectivamente, los primeros versos de la comedia están dedicados a la alabanza del dinero. Se trata de un monólogo de Leucino, en donde afirma que el dinero vence todas las adversidades y logra comprar voluntades, que era, por otro lado, un tópico literario en la época:

¹⁷³ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, pp. 49-51.

¹⁷⁴ Marañón, Gregorio, *Don Juan*, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1967, p. 99.

¹⁷⁵ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan : son évolution dans la Littérature : des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, pp. 30-33.

LEUCINO

Con próspero viaje
y favorable viento
navega a quien espera la riqueza:
del mar no siente ultraje,
que a su furor violento
el oro aplacar hace la fiereza.
Huye dél la tristeza,
todo le es favorable,
no le contrasta nada;
tiempla como le agrada
a la Fortuna fiera y variable
cual yo, que a mi deseo,
con mi riqueza lo que quiero veo.¹⁷⁶

A continuación, en un diálogo que tiene lugar entre Leucino y su criado Tercilo, el amo le comenta a su sirviente que para conquistar a una dama es más importante el dinero que ser noble, diferencia sustancial con *El burlador*, en donde el dinero no se menciona en toda la comedia:

LEUCINO

.....
y para prueba desto quiero darte
por ejemplo el discurso de mi vida;
dejo la estimación que en toda parte
a mi persona ha sido concedida;
los trofeos de amor quiero acordarte,
pues sabes que no hay dama que rendida
no traiga a mi querer por mi dinero
y no por ser ilustre caballero.¹⁷⁷

¹⁷⁶ De la Cueva, Juan, *El infamador, Los siete infantes de Lara*, edición de José Cebrián, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1992, p. 95.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 97.

Tampoco Leucino es un conquistador nato, porque en otro diálogo con Tercilo este le pregunta a su amo cuántas mujeres se le han resistido y el servidor le responde que muchas, poniéndole el ejemplo de Eliodora. Por lo tanto, creo que este personaje estaría más bien en las antípodas del personaje de don Juan, seductor por antonomasia, siendo en cambio Leucino el prototipo del amante frustrado:

LEUCINO: ¿Cuál mujer a mi amor no fue obediente?

¿Cuál no aplacó de mi deseo las penas?

TERCILO: Muchas; y hay más que te diría al presente
qu'estrellas tiene el cielo y Libia arenas¹⁷⁸.

Otra diferencia importante de la obra con *El burlador* es que Leucino se va a valer de terceras o alcahuetas para lograr a Eliodora, algo impensable en un gran seductor como don Juan. Sin embargo, todas esas artimañas tampoco van a servirle para conquistar a la dama y, finalmente, se decidirá a violentarla. Por otro lado, si Leucino es un personaje más próximo a Calisto que a don Juan Tenorio, el personaje de Eliodora en cambio, sería la anti-Melibea, más parecida a una virtuosa Lucrecia que a la enamorada hija de Pleberio.

También existen motivos mitológicos que no existen en la comedia de Tirso. Cuando Eliodora, presa de la desesperación al verse acorralada por Leucino y su criado invoca a los dioses, en su ayuda acuden el dios-río Betis y Némesis, la diosa de la venganza quien anuncia a Leucino su final funesto, si no desiste de su empeño de intentar lograr a Eliodora por la fuerza¹⁷⁹.

Por otro lado, la diosa Venus se aliará indirectamente con Leucino, porque quiere vengarse de la frialdad amorosa de Eliodora y así, se hace pasar por su criada para que con su ayuda y consejo Eliodora se entregue a Leucino¹⁸⁰.

¹⁷⁸ De la Cueva, Juan, *El infamador, Los siete infantes de Lara*, edición de José Cebrián, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1992, p. 98.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 113.

¹⁸⁰ *Ibidem*, pp. 119-120.

Finalmente Eliodora mata a Aurelio, otro criado de Leucino, en defensa propia, sin embargo Leucino mentirá ante la justicia, diciendo que Eliodora era su amante desde hacía dos años y que la abandonó por su ligereza, cuando supo que mantenía relaciones en secreto con su criado, y de esa manera, hacer creíble que Eliodora quiso vengarse de Leucino, matando a su criado¹⁸¹.

Eliodora será apresada, pero afortunadamente la rescatará la diosa Diana, quien pondrá dos salvajes a la puerta de su prisión que impedirán que nadie entre en la celda. La diosa Diana también tendrá una participación activa en la comedia, como la diosa Venus, así como el río Betis o Némesis. En efecto, Diana intervendrá en el juicio contra Eliodora y en su defensa alegará que Eliodora pertenece a su “virgíneo coro”¹⁸². Tras estos hechos, Leucino no tendrá más remedio que declarar que en realidad ha calumniado a Eliodora. La comedia termina con la sentencia que Diana impondrá a Leucino por su vergonzante comportamiento, y que consiste en ser arrojado al Betis. Sin embargo, el dios-río no tolerará que sus aguas sean infectadas con semejante impostor y finalmente, Leucino será enterrado vivo¹⁸³.

Creo que el personaje Leucino no es un precedente válido de don Juan, porque no existe un grupo de mujeres seducidas, dado que Leucino sólo se dedica a cortejar a Eliodora, y ni siquiera por sí mismo, sino a través de alcahuetas que tampoco logran hacer flaquear la firme voluntad de la dama. Únicamente el desenlace de la obra podría asimilarse al final de *El burlador*.

3.2.2.3.2 Pre-donjuanes en la obra de Tirso.

Blanca de los Ríos, en su estudio “El viaje de Tirso a Santo Domingo. La génesis de « El rey Don Pedro en Madrid » y la Creación del «Don Juan »”, piensa que el personaje de don Juan sería la consecuencia de los esbozos o primeras aproximaciones al personaje, ya efectuado por Tirso en sus comedias anteriores.

¹⁸¹De la Cueva, Juan, *El infamador, Los siete infantes de Lara*, edición de José Cebrián, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1992, pp. 162 y ss.

¹⁸² Ibidem, p.186.

¹⁸³ Ibidem, pp. 190-191.

En efecto, los personajes Liberio y el duque de Calabria de las comedias *Tanto es lo de más como lo de menos* del año 1614, y *La ninfa del cielo* en 1619, respectivamente, anticipan la creación del protagonista de *El burlador*. También en *La dama del olivar* de 1615 y en aquellos personajes a los que la propia Blanca de los Ríos denomina como “los dos Tenorios feudalescos” de la segunda y de la tercera parte de *La santa Juana*, comedia en tres partes, aparecida entre los años 1613 al 1614¹⁸⁴.

El personaje de don Luis de la tercera entrega de *La santa Juana* es en el que doña Blanca se centra para hacer su análisis, que me ha parecido interesante reflejar aquí.

En primer lugar, la autora juzga que en esta comedia ya se encontrarían los elementos argumentales que estructurarían la obra de *El burlador*. Esto lo hallamos, en primer término, en la caracterización del personaje de don Luis, un ser arrogante, despreciador de todo lo divino y humano. También el padre de don Luis, como el de don Juan Tenorio, se mostrará comprensivo con las debilidades de su hijo y llegará incluso a la calumnia y al perjurio al acusar a otro (don César) de las atrocidades de don Luis. Añade Blanca de los Ríos que además, se encuentran equivalencias entre los criados de las dos comedias. En el caso de *La santa Juana*, el criado de don Luis también será cómplice de su amo, a la vez que le reconvendrá sobre los castigos ultraterrenales que le esperan si no modifica su conducta. También el personaje de doña Inés se vislumbra como modelo de los personajes femeninos nobles de *El burlador*: la duquesa Isabela o doña Ana de Ulloa. Así es, doña Inés, la prometida de don César, será víctima de los engaños de don Luis, porque este suplantarán la personalidad del prometido de doña Inés. Por último, añade Blanca de los Ríos, sobresale la figura milagrera de la santa Juana, haciendo las veces de Convidado de Piedra. A propósito de este personaje, verdadera protagonista de la comedia, Blanca de los Ríos destaca que aquí sí que la mediación de la santa consigue la salvación eterna de don Luis¹⁸⁵.

¹⁸⁴ De los Ríos, Blanca, “El viaje de Tirso a Santo Domingo. La génesis de «El rey Don Pedro en Madrid» y la Creación del «Don Juan»”, en *Tirso de Molina, Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962, p. 531.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 531.

Said Armesto en *La leyenda de don Juan...* piensa que, efectivamente, el personaje de don Luis de la tercera parte de *La santa Juana* es un claro pre-don Juan como pensaba Blanca de los Ríos. Sin embargo, Armesto prefiere el personaje de don Jorge, de la segunda parte de *La santa Juana* como un directo precedente de don Juan Tenorio¹⁸⁶. Para probar ese parentesco literario, Armesto va a realizar un resumen argumental y textual de esta comedia, en donde nos cuenta en primer término que don Jorge fue nombrado Comendador de Santiago por el emperador Carlos V. El personaje está casado y, a pesar de ello, se dedica a cortejar a otras mujeres, como a María-Pascuala, quien está a punto de casarse con su novio y a la que don Jorge secuestrará.

A María-Pascuala, una vez liberada, la recluirán en el convento de la Cruz bajo la protección de la santa Juana, pero don Jorge seguirá persiguiéndola, y ella, finalmente, se enamorará de él, subyugada por sus palabras seductoras, pero la santa Juana la persuadirá para que lo olvide. Cuando María Pascuala sale del convento, don Jorge la acecha y de nuevo la hará suya, no obstante la abandonará finalmente y la desdichada intentará suicidarse, aunque la santa, transportada milagrosamente por los aires lo impedirá y, otra vez, llevarán a María-Pascuala al convento. Esta vez don Jorge intentará asaltar el convento para raptarla de nuevo, sin embargo, de nuevo la intervención de santa Juana no sólo lo impedirá, sino que conseguirá que el pérfido comendador se reforme¹⁸⁷. Me parece interesante transcribir aquí una parte del texto que Said Armesto recoge en su libro:

SANTA Don Jorge ¿Adónde vas?, ¿qué es lo que intenta
tu juventud liviana?
Ten cuenta que mañana has de dar cuenta
a Dios, severo juez y que mañana
te espera, cuando todos te hacen cargo,
larga cuenta que dar, de tiempo largo.

¹⁸⁶ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 73.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 74-79.

Don Jorge finalmente recapacita y piensa que le queda poco tiempo para arrepentirse de sus pecados, cosa que hace, y la santa Juana intercederá para que se salve:

DON JORGE ¡Larga cuenta que dar, de tiempo largo!

¿Y hasta mañana vivo?

¿Tan corto el plazo?, ¿tan privado el cargo?...

...Perdiendo la ocasión, perdí la vida
en la torpeza y vicio.

¿Que espera pues, un alma tan perdida?

Sin juicio viví, pues el juicio

no temí...¹⁸⁸

También Márquez Villanueva considera en su libro *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla* que los personajes de las comedias de Tirso, mencionados anteriormente preconfigurarían a don Juan. Villanueva añadirá a la lista de las obras *La santa Juana*, *La dama del olivar*, *La ninfa del cielo*, *Tanto es lo de más como lo de menos*, otro título nuevo, el de *La villana de Vallecas* de 1620. Villanueva define los personajes de estas comedias como “libertinos odiosos”, cuya caracterización sería un préstamo de los personajes-tipo comediantes de las comedias de Lope de Vega, verdaderos abusadores por su posición preeminente política y económica¹⁸⁹. En cuanto a la comedia *La santa Juana*, Márquez Villanueva prefiere la tercera de la trilogía, coincidiendo en su elección con Blanca de los Ríos, e insistiendo que el motivo de la suplantación de identidad para lograr el amor de la dama para burlarla lo utilizó Tirso también en *La Peña de Francia*¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 78.

¹⁸⁹ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 134.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 45.

3.2.2.3.3 *¿Tan largo me lo fiáis?*

Según Márquez Villanueva, la frase que da título a la comedia, *¿Tan largo me lo fiáis?* se documenta por vez primera en la obra *Buen aviso y portacuentos* de Juan de Timoneda, en el año 1564. Esa frase la pone Timoneda en boca de un ladrón cuando tras robar a un estudiante, este le advierte que su reprochable acción será castigada por la justicia divina, entonces el ladrón le contestará: “pues tan largo me lo fiáis?”¹⁹¹

Márquez Villanueva nos aclara que hoy en día ambas comedias *El burlador de Sevilla* y *¿Tan largo me lo fiáis?* no forman parte de la misma obra, como consecuencia o producto de las distintas redacciones de un mismo autor, idea que algunos críticos habían supuesto hasta ahora. En efecto, Blanca de los Ríos, M^a Rosa Lida de Malkiel, Gerald E. Wade y más actualmente Alfredo Rodríguez López-Vázquez atribuyeron a *¿Tan largo me lo fiáis?* la primacía de las dos redacciones de la comedia escritas por Tirso de Molina¹⁹². Con la salvedad de que en el caso de López-Vázquez no cree que ni la una ni la otra las escribiera Tirso de Molina, sino Andrés de Claramonte¹⁹³. Márquez Villanueva concluye diciendo que *El burlador* y *¿Tan largo me lo fiáis?* son dos versiones independientes, procedentes de un mismo modelo o arquetipo perdido¹⁹⁴

Es de todos sabido que, como comenta Blanca de los Ríos en su estudio “El viaje de Tirso a Santo Domingo. La génesis de «El rey Don Pedro en Madrid» y la Creación del «Don Juan»” *El burlador* apareció editada por primera vez en el año 1630 en Barcelona, en la prensa de Gerónimo Margarit e incluido en *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores*, en el segundo Tomo. La comedia con el título *El burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* aparece en el lugar de la séptima comedia, en donde se dice que es “Comedia famosa del Maestro Tirso de Molina. Representóla Roque de Figueroa¹⁹⁵”.

¹⁹¹ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 57.

¹⁹² *Ibidem*, pp.19 y 20.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 21.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 19.

¹⁹⁵ De los Ríos, Blanca, “El viaje de Tirso a Santo Domingo. La génesis de «El rey Don Pedro en Madrid» y la Creación del «Don Juan»”, en *Tirso de Molina, Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962, p. 552.

Blanca de los Ríos añade que hasta el año 1878 no se supo de la existencia de *¿Tan largo me lo fiáis?*, aparecida en la Colección de *Libros Españoles Raros y Curiosos*, editada por José Sancho Rayón y el Marqués de la Fuensanta del Valle, y atribuida a Calderón de la Barca¹⁹⁶. Sigue comentando doña Blanca que estos editores dieron por hecho que *Tan largo* y *El Burlador* eran una misma obra. El crítico Revilla también apoyaría esta teoría, alegando que el texto de *El burlador* estaría más deturpado, por haberse representado más en los teatros¹⁹⁷. Sin embargo, termina explicando Blanca de los Ríos, Emilio Cotarelo, en su primera obra sobre Tirso de Molina dató *¿Tan largo me lo fiáis?* en el año 1660, diciendo que esa comedia era “una usurpación de la obra de Téllez por Claramonte”¹⁹⁸.

3.2.2.4 Los “burladores” en la novela del Siglo de Oro.

En cuanto a los precedentes novelísticos del personaje de don Juan, Said Armesto, en su libro *La leyenda de Don Juan*, cita la novela *Vida del escudero Marcos Obregón*, escrita por Vicente Espinel en 1618. La novela cuenta la historia del marqués de las Navas, quien luchó con el espectro del hombre al que había matado¹⁹⁹. Asimismo, la novela de Gonzalo de Céspedes y Meneses titulada *Fortuna varia del soldado Píndaro*, publicada en Madrid en el año 1626, el protagonista de la obra, llamado como su autor, Céspedes, a la ocasión de un duelo con el barón de Ampurde en París, este cae muerto y a los pocos días se le aparecerá el difunto con el que luchará durante más de tres horas²⁰⁰.

¹⁹⁶ De los Ríos, Blanca, *Tirso de Molina*, “El viaje de Tirso a Santo Domingo. La génesis de « El rey Don Pedro en Madrid » y la Creación del «Don Juan »”, en *Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962, p. 552.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 552.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 553.

¹⁹⁹ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp.141-142.

²⁰⁰ *Ibidem*, pp.144-147.

Víctor Said Armesto destaca también una historia de difuntos vengadores o que se aparecen al impío para que rectifique su comportamiento. Se trata de nuevo del autor Céspedes y Meneses quien en su *Historias peregrinas y ejemplares*, impresa en Zaragoza en el año 1623²⁰¹, asegura Meneses en los preliminares que cuenta doce casos (aunque sólo se imprimieron seis de ellos) peregrinos y verdaderos, insistiendo su autor en el carácter histórico de lo narrado. Entre ellas se encuentra *La constante cordobesa*. La acción de la novela transcurre en Córdoba, por los años 1520. El protagonista masculino es don Diego, quien pese a estar casado es un libertino sexual. Don Diego se va a enamorar de doña Elvira, dama virtuosa a la que piensa forzar en su casa con la ayuda cómplice de una dueña.

Para entretener el tiempo de espera de la cita, entra en una iglesia en donde será atónito testigo de que de uno de los sepulcros se levanta un difunto vestido con el hábito franciscano que se identifica como el padre de doña Elvira, quien acusa a don Diego de hostigar a su hija, diciéndole:

“¿Hasta cuándo has pensado, ¿oh, atrevido mancebo!, que habían de suspender los justos cielos el castigo y azote de tus detestables intentos? ¿Hasta cuándo has de irritar su tremenda justicia, teniendo juntamente llena el mundo de escándalos, alborotada esta ciudad, y cubiertos de lágrimas y miedos los ojos castos y pecho virtuoso de mi desdichada y perseguida hija...?”²⁰².

²⁰¹ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 159.

²⁰² Ibidem, pp. 159-160.

3.2.3 El Pasquín Romano.

La noticia del pasquín romano es descubrimiento y mérito de Francisco Márquez Villanueva y sirve de testimonio de que la historia de don Juan Tenorio era ya conocida por lo menos en la segunda mitad del siglo XVI en Italia, como prototipo de impenitente burlador de mujeres²⁰³.

En efecto, Márquez Villanueva es quien da noticia de un Don Giovanni italiano que vivió en el siglo XVI. En concreto, se trata de un cartel o pasquín, datado entre los años 1556 y 1559, que pendía de la estatua de Pasquino en Roma. Este libelo estaba escrito contra el aborrecido sobrino del papa Paulo IV, llamado Giovanni Caraffa, duque de Paliano y capitán general de la sede papal. Este Giovanni Caraffa estaba casado con Violante Aliffé de quien se decía que había sido asesinada a manos de su marido por adulterio.

La invectiva en forma de cartel acusaba a Giovanni Caraffa de ser un depravado, desflorador de doncellas²⁰⁴. El texto en cuestión al que alude Villanueva, en donde a Caraffa se le compara con otro mayor de su calaña es el que transcribo aquí:

Fu don Giovan, ch'a tante tolse il fiore
Pur'verginelle sante e innocente
Che viva infame arcibecco Maggiore.²⁰⁵

Es verdad que en ningún momento del texto hay ninguna referencia a la nacionalidad española de ese “infame arcibecco Maggiore”. Sin embargo, Márquez Villanueva explica que la palabra *Giovan* en italiano era una forma italianizada del nombre Juan y que su tratamiento de *don* es impropio del tratamiento nobiliario italiano, por lo cual, piensa Villanueva que este personaje se identificaría con nuestro don Juan sevillano²⁰⁶.

²⁰³ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 106.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 105.

²⁰⁵ “A Colección of Pasquinades and Other Satirical Texts Relating Chiefly to the Death of Pope Paul IV Carafa, the Conclave of 1559 and the Election of Cardinal Medici (Pius IV)” en G. Dickinson, *Du Bellay in Rome* (Leiden:E.J.Brill, 1960, p.182, en Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 106.

²⁰⁶ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p.106.

3.2.4 Literatura Homilética: *El sermón de Don Juan*.

En el Apéndice de su libro *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla* Márquez Villanueva analiza el artículo de Jesús Menéndez Peláez: “El tema de Don Juan en la predicación de los Siglos de Oro. Hacia los orígenes de un mito literario”, páginas 365 a 383, en *Archivum* 39-40 en los años 1989-1990. Pues bien, en ese artículo su autor destaca un sermón antiguo, cuyo texto se conserva en el colegio de San Estanislao de Salamanca, concretamente, en las carpetas del padre Olmedo. Es un sermón jesuítico titulado “Ejemplo de Don Juan, contra el affecto y vicio del amor deshonesto y sensual”. Este ejemplo, explica Villanueva, también aparece entre la obra de ejemplos de Alejandro Faya, jesuita de Savona que entró en la Compañía en 1591 y que murió en Perú en 1640.

Así mismo, será recogido en la obra de Agustín y Alois de Becker en *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus, Cinquième série*, Lieja, Grandmont- Donders en 1859²⁰⁷. Según el ejemplo, como lo cuenta Faya se narra una historia que se dice que existió en la realidad, en la época de los comienzos del Colegio Imperial Jesuítico de Madrid. En el sermón se dice que uno de los condiscípulos del colegio, llamado don Juan, al abandonar los estudios se dio a la mala vida junto a su compañero don Felis. Este don Juan, posteriormente, será avisado en un sueño terrorífico de la muerte de su amigo, quien, efectivamente morirá al día siguiente, asesinado por dos hombres a quienes había ofendido gravemente. Entonces, don Juan sobrecogido por su sueño premonitorio decidirá cambiar de vida y para ello, emprende su periplo hacia las Indias. Sin embargo, cuando llegó a Sevilla para embarcarse en la flota que le llevaría a América, tuvo que esperar allí un tiempo en la capital hispalense hasta que los preparativos del viaje se ultimaron. Don Juan volvió de nuevo a su vida de excesos, perdió su fortuna, cayó gravemente enfermo y hubo de ser trasladado a Madrid, siendo auxiliado por un padre jesuita con el que finalmente se embarcó para Indias. Una vez que llegaron a su destino en América, don Juan siguió su camino, separándose del jesuita. Unos años más tarde, este jesuita se encontró por casualidad con el pecador don Juan, quien se encontraba agonizante dentro de una cabaña.

²⁰⁷ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p.187.

El jesuita confesará finalmente a don Juan, a quien absolverá por sus pecados y finalmente, el seductor conseguirá salvarse²⁰⁸.

Concluye Villanueva diciendo que si se tiene en cuenta el dato de que los hechos narrados sucedieron en la época de los comienzos del Colegio Imperial jesuita en Madrid, este colegio inició su construcción en el año 1600, por lo tanto, no se trataría de un caso anterior a la creación de *El burlador*, sino probablemente posterior a la comedia de Tirso, porque según apunta acertadamente Villanueva se habrían necesitado una veintena de años como mínimo para que la historia se produjera²⁰⁹. Razonamiento muy lógico por parte de Márquez Villanueva.

3.2.5 La historia de Leoncio.

La primera vez que se tuvo constancia de la historia de Leoncio fue en el año 1615 en una representación teatral del colegio jesuita en la ciudad alemana de Ingolstadt²¹⁰. Menéndez Pidal comenta en “Sobre los orígenes de El Convidado de Piedra” que, el protagonista de esa representación es el conde Leoncio, partidario de las doctrinas de Maquiavelo. Don Ramón piensa que la historia de Leoncio tiene en común con los cuentos y romances el hecho del encuentro con la calavera, mientras el conde se pasea cerca de un cementerio, así como la patada que le da y la consiguiente invitación a cenar. El elemento diferenciador con los relatos y romances de la calavera es que, cuando el espectro va a cenar a casa de Leoncio, le confiesa a este que es el espíritu de su abuelo, al que después lo despedaza y se lo lleva consigo²¹¹.

²⁰⁸ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, pp. 187-189.

²⁰⁹ *Ibidem.*, p. 190.

²¹⁰ Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, p. 70.

²¹¹ *Ibidem.*, p. 70.

Menéndez Pidal va a añadir un dato importante y es que la historia del conde Leoncio y por consiguiente, su representación en Ingolstadt procedería a su vez de una versión italiana, puesto que existen impresiones más modernas (no indica la época) en Florencia y Milán, en pliegos de cordel y en verso tituladas *Leonzio, ovvero la terribile vendetta di un morto*²¹². Para justificar esa afirmación, el docto investigador añade que esas variantes, pertenecientes a la poesía popular no procederían de la representación jesuítica, porque la figura de Maquiavelo en aquellas variantes no aparece y, tampoco Leoncio va a ser un ateo criador de *ratas cebonas*, sino que los poemas tendrán solamente un marcado carácter anticlerical, aunque las críticas, añade Menéndez Pidal, no sólo se dirigen contra los curas, sino también hacia los mendigos; a ambos Leoncio maltratará. Menéndez Pidal afirma que otra diferencia entre los poemas florentinos y milaneses con la obra representada en Ingolstadt es que la calavera no representa al abuelo de Leoncio, sino a su tío y también que el palacio y la fortuna de Leoncio será invadido y destruido por las ratas.

Para terminar, don Ramón afirma que de estas historias existen variantes populares en otras ciudades de Italia como Sicilia, Ferrara, en Rovigno y en Venecia²¹³.

A continuación, Menéndez Pidal comenta en su estudio las hipótesis sobre el origen o las fuentes de *El burlador* que el crítico J. Bolte realizó en su obra *Uber den Ursprung der don Juan-Sage*²¹⁴. Primeramente, Bolte reconoce que Leoncio y don Juan son dos seres depravados, que serán castigados por seres sobrenaturales, el primero por el fantasma de su abuelo y el segundo por la estatua del Comendador. Sin embargo, este autor afirma que existen diferencias esenciales en cuanto a las creencias de los dos protagonistas, como ya Menéndez Pidal apuntó. Por un lado, el conde Leoncio es un ateo, seguidor de Maquiavelo, mientras que don Juan, sin caer en el ateísmo, se decantará por el relajamiento de sus costumbres religiosas.

²¹²Menéndez Pidal, Ramón, “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, p. 70.

²¹³ Ibidem, pp. 70 -71.

²¹⁴ Ibidem, pp. 71 -72.

El don Juan de Tirso no se arrepiente de sus perversos actos, porque piensa que por su juventud todavía le queda mucho tiempo para rendir cuentas al Cielo, pero no porque no crea en Dios. Pidal sigue citando a Bolte cuando señala que la gran diferencia entre las dos obras es que en el drama de Leoncio no existe el segundo convite como sí ocurre en *El burlador*, ya que el prosélito de Maquiavelo es llevado a los infiernos durante la única visita del esqueleto su abuelo²¹⁵. A pesar de que las diferencias entre una y otra obra son de peso, Bolte -sigue diciendo Menéndez Pidal- termina concediendo que quizás Tirso pudiera inspirarse en alguna versión impresa de la historia de Leoncio para crear su don Juan, aunque lo dice sin mucha convicción.

Don Ramón rebate esta conjetura de Bolte, recordando que Tirso no habría necesitado acudir a la historia de Leoncio, puesto que en España existía una larga tradición de convites a calaveras y a estatuas²¹⁶, como ya vimos en los apartados anteriores.

Continuando con la fábula de Leoncio, Víctor Said Armesto comenta al respecto en *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* que también Farinelli afirmó que el drama de Ingolstadt era de origen italiano.

Añade Armesto que muy anteriormente a Farinelli, el crítico Zeidler, quien escribió sobre el auto jesuítico de Ingolstadt, también habló de un antecedente italiano de la historia de Leoncio. Sin embargo, Said Armesto termina diciendo que aunque se confirmara ese origen italiano, no existen analogías entre el personaje de *El burlador* y Leoncio. Efectivamente, Leoncio no es un burlador de mujeres, O dicho de otro modo, Armesto afirma que los orígenes de la representación de Ingolstadt y de *El Burlador* no provienen de la misma fuente, puesto que Tirso encontró la inspiración para crear su comedia en la tradición poética española como piensa Menéndez Pidal.²¹⁷.

²¹⁵ Menéndez Pidal, Ramón, "Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*", en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973, pp. 71-72.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 72.

²¹⁷ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 19-21.

También Gendarme de Bevotte en *La légende de Don Juan* compara la fábula de Leoncio con *El burlador*. Este autor va a aportar nuevos datos sobre el drama jesuítico que considero interesante reflejar en este trabajo. Primeramente, Bevotte afirma que el drama de Ingolstadt de 1615, titulado *Von Leoncio, einem Grafen welches durch Machiavellum verführt, ein erschreckliches End genommen* es anónimo²¹⁸.

Como variantes de la de Ingolstadt, sigue comentando Bevotte figuran dos, todas ellas realizadas en colegios de jesuitas. La primera de ellas data de 1635 en Islau, en Moravia llamada *Thanotopsychus*. La segunda variante es la de la localidad de Neobourg del año 1677. Bevotte termina citando otra versión de los primeros años del siglo XVIII, escrita por el jesuita bohemio Carolus Kolczama que se titula *Atheismi Pomea seu vulgo Leontius*, que como dato curioso, en esta versión se hace una descripción de Florencia como en *El burlador* existe una oda a Lisboa²¹⁹.

Sigue comentando Bevotte que, también en el año 1643 el jesuita Paul Zeheutner realiza otra versión del conde Leoncio, esta vez en latín y en prosa, titulada *Promontorium malae Spei, impiis periculose navigantibus propositum* y añade Zeheutner que la pieza de Ingolstadt fue representada con anterioridad en Italia²²⁰.

Añade Bevotte en su libro que tres años más tarde, en 1646 el jesuita holandés Adrian Poirters contó también las aventuras de Leoncio, esta vez en verso en su obra *Larva mundi*. Este autor holandés también piensa que la historia de Leoncio tiene raíces italianas²²¹. Para terminar, Gendarme de Bevotte afirma que para él también la leyenda de Leoncio es italiana y se encuentra recogida no sólo en poemas populares, sino además en teatro de marionetas. Los poemas populares fueron impresos en la Toscana, en Ferrara, en Venecia y en Sicilia, como ya apuntó Menéndez Pidal. Estas historias en verso, matiza Gendarme de Bevotte, añaden a la historia del ateo Leoncio otra cualidad de su carácter, la de epicúreo, conformando semejanzas con los dramas alemanes. La única pega que encuentra Gendarme de Bevotte es que de las versiones que se han conservado, ninguna de ellas, ni los poemas ni el teatro de marionetas, son anteriores al siglo XVIII²²².

²¹⁸ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan : son évolution dans la Littérature : des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 37.

²¹⁹ Ibidem, p. 39.

²²⁰ Ibidem, p. 42.

²²¹ Ibidem, p. 43.

²²² Ibidem, pp. 43-44.

Me ha gustado cómo Gendarme de Bevotte analiza el drama de Ingolstadt en *La légende de Don Juan*, y por eso quiero compartirlo en estas líneas. Gendarme divide la obra en dos partes. La primera parte, sostiene el investigador que es diferente a *El burlador* porque narra el proceso de ateísmo de Leoncio, influenciado por las lecturas de Maquiavelo. Es en la segunda parte de la fábula, sigue contando Bevotte, cuando las dos obras se aproximan. En efecto, Leoncio encontrará una calavera a la que invita a cenar, que resultará ser el espectro de su abuelo, quien estrellará al blasfemo contra una pared, para después llevárselo al infierno. Sin embargo, Bevotte piensa que priman más las diferencias entre las dos obras que sus semejanzas; a saber: la sustitución de la calavera por la estatua, el segundo convite o el convite macabro, que no existe en la historia de Leoncio, así como la naturaleza amorosa del burlador de mujeres que no es una cualidad de la personalidad de Leoncio, y, por último, el ateísmo del conde que no existe en don Juan²²³.

Por último, Bevotte piensa que no es probable que Tirso conociera la obra porque esta estaba destinada, en exclusiva a los alumnos jesuíticos alemanes²²⁴. Lo mismo opina Piero Menarini, quien en su estudio “Origines de la légende” en *Dictionnaire de Don Juan* corrobora que no existe ninguna traza o vestigio de que la leyenda de Leoncio se conociera en España²²⁵. Este autor afirma que esta leyenda habría podido tener una difusión paralela a la de *El Burlador*, aunque ambas provengan de un mismo origen: de los exempla medievales. Menarini concluye diciendo que, pese a tener ambas leyendas el mismo origen embrionario medieval en los ejemplarios, la fábula de Leoncio y la leyenda de don Juan se desarrollan en medios distintos. Por un lado, la fábula de Leoncio será transmitida o divulgada en un entorno culto, en los colegios de jesuitas alemanes para pasar luego al ámbito popular, sin embargo, don Juan tendría un origen inverso y popular, para luego consagrarse en el teatro²²⁶.

²²³ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan : son évolution dans la Littérature : des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 38.

²²⁴ Ibidem, p. 42.

²²⁵ Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 724.

²²⁶ Ibidem, p. 725.

No se puede dejar de mencionar en este apartado la polémica creada por el crítico y filólogo Arturo Farinelli a propósito de la pieza de Inglostadt y su tesis sobre la preeminencia de la leyenda de Leoncio sobre la de don Juan y que Márquez Villanueva retoma en su libro: *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*. Así es, el autor italiano divulgó sus teorías entre los años 1896 y 1899 en sus artículos-libro “Don Giovanni Note critiche” (1896), que con rectificaciones y enmiendas será reeditado en *Don Giovanni*, en el año 1946 y en “Cuatro palabras sobre el Don Juan y la literatura donjuanesca del porvenir” esta última incluida en la obra *Homenaje a Menéndez Pelayo*, en el año 1899, en el volumen I, páginas 205 a 222²²⁷. En efecto, Farinelli, comenta Márquez Villanueva, en los estudios mencionados llegó a negar los orígenes españoles de don Juan para situar el origen de la leyenda de *El burlador* en la Europa del Norte o en el Renacimiento italiano, en donde la figura de Leoncio precedería a la de don Juan Tenorio, lo que provocó gran controversia entre la crítica internacional²²⁸.

Sigue afirmando Villanueva que, no obstante, en opinión de Ottokar Fischer en su estudio “Don Juan und Leontius” de 1911, este creía que el seguidor de Maquiavelo estaría enraizado con la leyenda de San Macario, en donde se cuenta que a este santo se la apareció una calavera que le habló de los castigos del infierno, pero el santo no le dará una patada, sino que la enterrará cristianamente²²⁹.

Por otro lado, Joseph Kapler de la Universidad de Breslau, en su artículo: “Die Quellen der Sae von der toten Gaste”, pensaba que los ancestros literarios de este Leoncio provendrían de leyendas bajomedievales, reunidas en colecciones de exempla²³⁰, como opina Piero Menarini.

²²⁷ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 42.

²²⁸ Ibidem, p. 43.

²²⁹ Ibidem, p. 43.

²³⁰ Ibidem, p. 43.

Por último, Márquez Villanueva remite a los estudios más actuales sobre la leyenda de Leoncio realizados por L.Petzoldt en su libro: *Der Tote als Gast*, en el capítulo titulado: “Das Deutsche Jesuitendrama” en las páginas 126-133²³¹. Concluye diciendo Villanueva que, a pesar de los esfuerzos de Farinelli por desespañolizar a don Juan, la tesis de que Leoncio fuera el antepasado literario directo de *El burlador* no se sostiene, puesto que este crítico piensa como Menéndez Pidal y Gendarme de Beville, que Tirso no conoció la leyenda del seguidor de Maquiavelo, porque no existe ningún rastro de que en colegios jesuíticos españoles se hubiera representado nunca su historia²³².

Said Armesto dedica un capítulo completo de su libro *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* a la polémica suscitada por Farinelli, así como multitud de menciones de la controversia a lo largo de su estudio. No obstante, en primer lugar, Armesto alaba los tres primeros estudios magistrales que el hispanista alemán dedicó a escrutar los orígenes de don Juan y que aparecieron en la “Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas”, y en las monografías del “*Giornale storico della Letteratura Italiana*” y en *Homenaje a Menéndez Pelayo*²³³.

En la primera publicación mencionada, la “Revista Crítica” en I, 1, 10 Armesto transcribe lo que Farinelli escribió sobre una representación de un *Convidado de piedra* en Italia en 1620, anterior a la edición de *El burlador* de Tirso, citando que esta noticia la había obtenido, a su vez del historiador Riccoboni en su obra *Histoire du théâtre italien* en el tomo I, en la página 47. Aclara Armesto que de esta noticia ya se hizo eco anteriormente Adolf Friedrich, el conde de Schack quien recogió esa información de Riccoboni en su obra *Geschichte der dramatischen literatur und kunst in Spanien*, en los años 1845 al 1846 y que también el marqués de Valmar, en el discurso de entrada de José Zorrilla en la Real Academia matizó y corrigió la traducción errónea del texto de Riccoboni que provocó el equívoco²³⁴.

²³¹ Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 43.

²³² *Ibidem*, p. 44.

²³³ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 60.

²³⁴ *Ibidem*, p. 62.

Porque la frase que provocó la polémica no dice literalmente que se representara en Italia en 1620 un *Convidado de piedra*, sino que hacia 1620 se representó la obra. La frase célebre de Ricobboni la transcribe Armesto y es la siguiente: « Le siècle seizième fini, VERS l'an 1620, les belles lettres tomberent beaucoup en Italie »²³⁵. A continuación Said Armesto copia una página del texto de Ricobboni, en las páginas 46 y 47 de *Histoire du théâtre italien*, en donde dice que por aquellas fechas las obras de teatro trágico italianas fueron sustituidas por el teatro de máscaras o arlequinadas, que en esencia cambiaba el teatro escrito por el improvisado. Finalmente, Ricobboni, según Said Armesto va a hacer la siguiente salvedad: « Les tragicomedias espagnoles traduites, como LA VIE EST UN SONGE. Le SANSON, Le festin de Pierre, et de autres semblables, étaient le plus beaux ornements du théâtre italien »²³⁶.

Said Armesto concluye diciendo que la representación que tuvo lugar hacia 1620 era una traducción de *El burlador de Sevilla*, que Tirso creó, alrededor de 1615, aunque ya se sabe que su primera impresión fue más bien tardía, en 1630²³⁷.

Procedo a hacer algunos comentarios al amplio capítulo anterior sobre los antecedentes literarios de *El burlador*.

3.2.6 Comentarios al Capítulo 3 Fuentes literarias de *El burlador*.

En primer lugar, hemos visto que las referencias al motivo de la ofensa a una estatua y su venganza es un tema tradicional y recurrente a lo largo de la historia de la literatura, con múltiples ejemplos como la *Fábula de Nicon* de Suidas o el mismo Aristóteles en el capítulo IX de su *Poética*, en donde se cuenta el desagravio de la estatua de Mítios. De lo anterior se puede concluir que ni Tirso se inventó el motivo ni esas obras clásicas fueron una fuente directa para el escritor. En efecto, como fuentes más contemporáneas a *El burlador* existen precedentes prosísticos que también trataron ese tipo de argumento; se trataría de las novelas del Siglo de Oro *Fortuna varia del soldado Píndaro* de Espinel o la historia de *La constante cordobesa* incluida en *Historias peregrinas y ejemplares* de Céspedes y Meneses, que sí podrían tratarse de antecedentes inmediatos de la comedia de Tirso.

²³⁵ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 62.

²³⁶ Ibidem, p. 62.

²³⁷ Ibidem, p. 67.

Un subtema de “el convidado de piedra” es el del convite macabro, y me parece muy interesante el descubrimiento por parte de Márquez Villanueva de la Crónica del Carnaval Romano del año 1519, por el hecho de que en una fecha tan temprana ya se tuviera noticia en Italia de ese motivo que Tirso desarrolló en su obra.

En cuanto a los referentes del personaje de don Juan, vemos también que son ancestrales. G.E. Wade introdujo el término Trickster para designar a aquellos personajes de naturaleza burlona, irreverentes como Mercurio, Merlín, y que algunos de ellos se granjearon un castigo ejemplarizante como Ixion, condenado a rodar eternamente en un rueda de fuego. También Floovant entraría dentro de esa larga lista de Tricksters. Todos ellos serían antepasados literarios lejanos del burlador.

Mención aparte merece el personaje de Daun John, protagonista de “The Shipman’s Tale” de la novela de Chaucer *The Canterbury Tales*, en 1387, por ser el primer personaje literario al que se le dio el nombre de don Juan.

También en España, como no podía ser menos, bastantes escritores de los siglos XVI y XVII adoptaron al burlador como figura central de sus comedias. Desde los autos pastoriles de Juan del Encina, en donde ese personaje se mantenía más marginal, hasta las primeras comedias de Lope de Vega como *La fuerza lastimosa* de 1595 y 1603, en donde un noble llamado Octavio burlará a una dama, haciéndose pasar por su prometido. El mismo *modus operandi* elegirá Tirso para la burla de las dos damas de su comedia. Por lo tanto, parece lógico pensar que esa obra de Lope, Tirso la tuviera muy en cuenta.

Por otro lado, están los ejemplos de aquellos nobles, retratados magistralmente por Lope y por Calderón que seducían a jóvenes campesinas con la falsa promesa de matrimonio, reflejados en las comedias *El mejor alcalde, el Rey*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* o *Fuenteovejuna*, compuestas antes de 1600, modelos directos de que se serviría Tirso para describir el ultraje a las campesinas Tisbea y Aminta.

Tradicionalmente la crítica, desde el siglo XIX ha considerado al personaje Leucino de la comedia *El infamador* de Juan de la Cueva como un posible modelo de *El burlador*. Desde Leandro Fernández de Moratín, pasando por Gregorio Marañón o Gendarme de Beville han considerado a Leucino un posible don Juan Tenorio. Sin embargo, después de la lectura y el análisis que he realizado de la comedia, pienso que son más las diferencias que separan a ambos personajes que las semejanzas. En primer lugar, Leucino es un amante frustrado, que ni siquiera con la ayuda de alcahuetas puede obtener su anhelado trofeo, Eliodora. En consecuencia, el protagonista de *El infamador* no es un conquistador nato como don Juan. Es cierto que en la comedia de Juan de la Cueva se desarrolla el elemento fantástico, pero en este caso, también es diferente del de la obra de Tirso, porque en *El infamador* se recurre al aparato mitológico, cuando en *El burlador* existe un trasfondo sobrenatural religioso-cristiano.

En cuanto a la comedia *Dineros son calidad* de Lope de Vega, representada por vez primera en el año 1623, si bien la comedia presenta muchas más similitudes con la obra del mercedario que *El infamador*, la crítica está dividida en cuanto a su anterioridad o posterioridad con respecto a la comedia de Tirso. En efecto, tanto Blanca de los Ríos como Márquez Villanueva piensan que es posterior; sin embargo, Gendarme de Beville piensa que es un claro precedente de *El burlador*. Por todo lo anterior, sería difícil afirmar que *Dineros son calidad* fuera un modelo en el que Tirso se hubiera inspirado.

Aunque todas las influencias anteriores no se pueden obviar, también hay que tener en cuenta las comedias del propio Tirso, como antesala para la configuración del carácter de don Juan. Tanto es así que tres investigadores, que yo sepa, se han puesto de acuerdo en señalar la segunda y la tercera parte de *La santa Juana*, como autopréstamo a su obra mítica. En efecto, Blanca de los Ríos piensa que en la tercera parte de la obra, no sólo se preconfiguraría la caracterización de don Juan, sino también la del padre del seductor, así como la del criado cómplice y, hasta incluso el personaje de doña Inés, sería el precedente de las dos damas de *El burlador*.

También los personajes femeninos más humildes de la comedia de don Juan, Tisbea y Aminta, tendrían su antecedente en el personaje de Maria-Pascuala de la segunda parte de *La santa Juana*, según la descripción que Said Armesto hace de la comedia, opinión bastante razonable.

Faltaría relacionar el convidado de piedra con algún personaje de *La santa Juana*, pues bien, Blanca de los Ríos lo asemeja a la santa, por el carácter sobrenatural o milagrero del personaje.

En cuanto al Pasquín Romano datado entre los años 1556 y 1559, otro logro de Márquez Villanueva, viene a confirmar que en esos años ya se conocía en Italia la leyenda de don Juan, porque si no, ¿a quién se iba a referir como ese infame don Giovan, sino al personaje español?

Otro de los ejemplos de la fama de nuestro burlador allende nuestras fronteras, nos lo proporciona Francisco Loubayssin de la Marca en *Engaños deste siglo y historia sucedida en nuestros tiempos* del año 1615, aparecida en Francia, cuando cuenta allí la historia de don Juan, en donde se utiliza ese nombre inmortal, antes que Tirso lo utilizara, que también se podría considerar un precedente de *El burlador*.

Sobre la Historia de Leoncio, pienso que existen diferencias esenciales e irreconciliables con *El burlador*. En efecto, Leoncio es un ateo y don Juan sólo es un relajado religioso. Tampoco en el drama de Leoncio va a existir el segundo convite, además de que el personaje del drama de Ingolstadt no es un burlador de mujeres. Puede que Menarini tenga razón cuando dice que ambas historias tuvieron un mismo origen, es decir que provengan de los exempla medievales y que hayan tenido un desarrollo en paralelo. Otro argumento que confirmaría la ausencia de relación del cebador de ratas con *El burlador* es que según Villanueva, Menéndez Pidal y Bevotte afirman que no existen pruebas de que la Historia de Leoncio se representara en colegios jesuíticos españoles y por lo tanto, Tirso no la llegó a conocer.

En cuanto a *El Sermón de don Juan*, ejemplo de literatura homilética sobre el mito, cabría la posibilidad de que Tirso lo conociese, porque aunque las obras del Colegio Imperial de los jesuitas en Madrid se empezaron a construir en 1600, en el año 1608 ya comenzaron los estudios, aunque la sede estuvo disponible más tarde.

Por último, la comedia *¿Tan largo me lo fiáis?*, la crítica en general piensa que es una versión independiente de *El burlador*, e incluso hay sospechas de que fuera posterior, y por lo tanto, un plagio del comediógrafo Andrés de Claramonte, autor al que se le atribuye, según opinión de Emilio Cotarelo.

SEGUNDA PARTE: *DON JUAN DE MOLIÈRE*.

1. Fuentes históricas.

1. 1 ¿*Don Juan de Molière*, un personaje histórico?

Gendarme de Bevotte afirma en su obra *La légende de Don Juan* que fue el historiógrafo Michelet quien en su obra *Histoire de France, Louis XIV et la révocation de l'Édit de Nantes* y en concreto en el capítulo V, dedicado a *Don Juan*, quien dijo que Molière se podría haber inspirado para la creación del personaje de don Juan en el marqués de Vardes, señor libertino que vivió en la corte de Luis XIV, hacia los años 1660. Este marqués de Vardes fue un delator de mujeres, un espía y un maquinador de conspiraciones, que terminó deportado en Aigües Mortes, en la Provenza francesa²³⁸.

Gendarme de Bevotte sigue enumerando otros posibles candidatos a ser el modelo histórico o real de don Juan. Para ello, cita al autor Sainte-Beuve quien en su obra *Port-Royal*, en el tomo III, y a partir de la página 193 opinaba que el personaje molieresco enmascaraba a dos personajes de su época Lionne y Retz²³⁹. Por otro lado, sigue contando Bevotte, el crítico alemán Zeidler piensa que don Juan sería en realidad Henri de Guise, caballero de Lorraine, y así lo menciona en su obra *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, del año 1896, en el tomo IX, desde la página 88²⁴⁰.

Termina citando Gendarme de Bevotte que Madame de Lafayette pensó que Molière describió al caracterizar su personaje al conde de Guiche, aventurero depravado.²⁴¹

²³⁸ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gèneve, Slatkine, 1993, p. 178.

²³⁹ Ibidem, p. 179.

²⁴⁰ Ibidem, p. 179.

²⁴¹ Ibidem, p. 179.

También Víctor Said Armesto afirma en su libro *La leyenda de Don Juan* que el personaje de don Juan pasa desde España, con *El burlador* de Tirso, a Italia, en donde se convierte en ateo, para terminar en manos de Molière quien afrancesa al personaje dotándolo de personalidad libertina. Además, Armesto está de acuerdo con el hecho de reconocer en don Juan de Molière a personajes nobles de su época y, para ello cita al crítico francés Julio Lemaitre, quien en su obra *Impresions de théâtre*, del año 1901, p. 61, incorpora a otros personajes nobles, coetáneos de Molière como Bussy-Rabutin, o d'Olone que fueron señores libertinos y que según Lemaitre, Molière retrataría en su comedia²⁴².

1.2 El Príncipe Conti.

Durante muchos años, diversos autores se han mostrado inclinados a pensar que el personaje de don Juan de Molière tuvo un único nombre propio entre los contemporáneos de su autor y este fue Armand de Conti, gobernador de la Guayana. En efecto, Gendarme de Bevotte analiza en su libro *La légende de Don Juan* las aportaciones de aquellos autores que han creído que el príncipe Conti respaldaba realmente al personaje protagonista de *Le Festin de Pierre*. Bevotte cita en primer lugar al crítico alemán M. Sschweitzer, pionero en relacionar al aristócrata francés con don Juan, quien en su obra *Molière-Museum*, en el año 1880, p. 133, en adelante, cree firmemente en esa identificación, protagonizada por el hermano del grande Condé²⁴³.

Los motivos que Sschweitzer adujo, sigue explicando Gendarme de Bevotte, fueron que en primer lugar, Molière llegó a conocer al príncipe en su niñez, puesto que ambos estudiaron en el colegio de los Jesuitas de Clermont. Posteriormente, y es el dato más importante, el Príncipe Conti fue protector de la *troupe* de Molière en la región de Languedoc, cuando el comediógrafo se encontraba allí con su compañía realizando una tournée por provincias²⁴⁴.

²⁴² Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p.202.

²⁴³ Gendarme de Bevotte, Georges: *La légende de Don Juan : son évolution dans la Littérature : des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 180.

²⁴⁴ Ibidem, p. 180.

Para finalizar, Sschweitzer aporta una información importante, se trata de la conversión de Conti, es decir, el príncipe, pertinaz libertino, devino de la noche a la mañana en un hombre religioso. De la misma manera, sigue argumentando Sschweitzer, -según Bevotte- el protagonista de *Don Juan* de Molière se convertirá en un devoto, aunque en el caso de la comedia la conversión será falsa. Es más, Schweitzer asegura en su libro *Molière-Museum* que se conserva una carta de Conti, dirigida al abad de Ciron, en donde el príncipe confiesa al religioso su intención de redimirse por la fe católica. Pues bien, Schweitzer piensa que esa carta en donde Conti se confiesa al abad, podría haber sido conocida por Molière y, de alguna manera la habría utilizado para la fingida conversión de su personaje²⁴⁵.

Sin embargo, Gendarme de Bevotte va a desmontar los razonamientos de Schweitzer. En primer término, Bevotte piensa que en el colegio jesuita de Clermont y debido a la diferencia de edad de Conti y de Molière, dado que el primero nació en 1629 y nuestro autor era siete años más joven, porque nació en 1622, la relación entre ambos debió de ser sólo de conocidos, insistiendo Bevotte en que no existiría ni amistad ni camaradería infantil entre ellos²⁴⁶.

En cuanto a las semejanzas de los términos de las dos conversiones, Bevotte piensa que el hecho de utilizar las mismas expresiones de rechazo ante comportamientos poco piadosos, así como la actitud de dar gracias a la intervención divina por haber obrado el milagro de la conversión, elementos que existen tanto en la carta como en la comedia se trataría sólo de motivos comunes en ese tipo de escritos, afín de renegar de un pasado plagado de excesos y, según Bevotte, no probaría que Molière hubiera copiado la carta de Conti²⁴⁷.

No obstante, añade Gendarme de Bevotte, más recientemente, Armand Colin ha recogido en su libro *Mélanges de littérature et d'histoire* un artículo de M. Gaziers del año 1904, pp. 1-28, en donde este autor aboga por la influencia del príncipe sobre el personaje de Molière.

²⁴⁵ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan : son évolution dans la Littérature : des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 180.

²⁴⁶ Ibidem, p. 180.

²⁴⁷ Ibidem, p. 181.

Efectivamente, Gaziers piensa que, en efecto, Molière harto de los ataques que los “falsos devotos” destinaban a sus obras, desde *L'école des femmes*, pasando por las dificultades que le impusieron por las presiones de la secta *Devote*²⁴⁸ para estrenar su *Tartuffe*, decidió desmontar a la secta en la persona de uno de ellos, el príncipe Conti²⁴⁹.

No obstante lo anterior, Gendarme de Bevotte cree que el motivo por el cual Molière debía estar molesto con el príncipe no era tan grave como para que utilizase la figura de Conti para denigrarle, a través de su personaje don Juan. Bevotte continúa diciendo que si Conti dejó de proteger a Molière y, en consecuencia, su compañía ya no llevó el nombre del príncipe a partir de 1657, ello no sería razón de peso suficiente, puesto que *Don Juan* apareció en 1665, casi diez años después de aquel hecho, demasiados años para mantener vivo su rencor hacia Conti. Además -añade Bevotte- los ataques que Conti profirió contra la comedia y contra los comediantes, Molière incluido entre ellos, en su obra *Avertissement aux sentences des pères de l'église sur la comédie et sur les spectacles* (1666) son posteriores a la comedia. Por otro lado, Bevotte también piensa que la personalidad y la figura del príncipe no se prestaban a grandes alardes de seducción donjuanesca, además de que él piensa que la conversión de Conti había sido verdadera. Por lo tanto, concluye Gendarme de Bevotte, las semejanzas de la personalidad del príncipe Conti con don Juan se circunscribirían solamente a características y cualidades generales, comunes a ciertos nobles de la época en que se escribió la comedia²⁵⁰.

²⁴⁸ Pertenecientes a la Compañía del Santo Sacramento del Altar. Sus miembros eran aristócratas y políticos burgueses, realizaban obras de beneficencia, y a la vez ejercían una vigilancia de la moral y de las buenas costumbres. Aquellos que pertenecían a esta Compañía se les denominaba “los devotos” o también “la cábala” porque actuaban en secreto. En el año 1666 se disolvió la Compañía; vid, Molière, *Le tartuffe, Dom Juan, Le misanthrope*, Edición de Georges Couton, París, Gallimard, 1973, p. 10 y ss.

²⁴⁹ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p.181.

²⁵⁰ Ibidem, pp. 182-183.

Sin embargo, otro crítico de la obra de Molière, Mauro Armiño piensa que Conti, revolucionario “frondista” en contra del poder real, finalmente fue encarcelado junto a su hermano, llevó una vida escandalosa en la corte, teniendo multitud de amantes, y llegando incluso a mantener relaciones incestuosas con su hermana²⁵¹. Concluye Armiño diciendo que Conti, antes de morir de sífilis, ingresó en la Compañía del Santo Sacramento del Altar²⁵², compañía con la que Molière tuvo tantos problemas para estrenar su *Tartuffo*²⁵³.

1.3 Otros modelos de personajes de la época.

Michel Bideaux en su artículo sobre Molière dentro de la obra dirigida por Pierre Brunel *Dictionnaire de Don Juan* habla del libertinaje aristocrático en la época de Molière, aportando dos ejemplos que el autor de *Don Juan* utilizará en su comedia. En primer lugar, Bideaux nos comenta el caso del príncipe de Orange, quien en su lecho de muerte confesó que sólo creía en las leyes aritméticas y, el segundo caso es el del noble Roquelaure, quien había entregado dinero a un pobre que blasfemaba²⁵⁴. Encontramos en lo anterior claros paralelismos con la comedia de Molière.

En efecto, en el acto tercero, don Juan confesará a su criado que él sólo cree “en que dos y dos son cuatro..., y en que cuatro y cuatro son ocho”²⁵⁵. De la misma manera, en el mismo acto, escena segunda, don Juan intentará conseguir que un pobre blasfeme, entregándole un Luis de oro, aunque sin lograrlo²⁵⁶.

Para finalizar con este apartado, relacionado con los modelos históricos del personaje de don Juan, Gendarme de Beville comenta una idea, por otra parte muy extendida sobre la clasificación del teatro de Molière como un teatro de costumbres. Beville añade que Molière no pinta en sus comedias caracteres o personalidades aislados; es decir, no retrata a personas determinadas, sino que retrata y satiriza usos y costumbres sociales.

²⁵¹ Molière, *Tartufo, Don Juan o El Convidado de Piedra*, traducción e introducción de Mauro Armiño, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 34.

²⁵² Vid. nota 248.

²⁵³ Molière, *Tartufo, Don Juan o El Convidado de Piedra*, traducción e introducción de Mauro Armiño, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 40.

²⁵⁴ Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 643.

²⁵⁵ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 187.

²⁵⁶ *Ibidem*, pp. 189-191.

En el caso de don Juan, Molière ha querido retratar una moda social que campaba entre los nobles de su época, el libertinaje y no al libertino, algo que también hará en sus otras comedias como en su *Tartuffo*, en donde no quiere significar al hipócrita sino mostrar y criticar la hipocresía²⁵⁷.

Me han parecido interesantes las palabras que Gendarme de Bevoite dedica en su libro a los libertinos, y es por ello que procedo a hacer el siguiente resumen. Los libertinos provenían de Italia, posteriormente extendieron sus teorías a Francia en el siglo XVI, encontrando allí al combativo padre Garasse, quien alertaba, en su obra *Doctrine curieuse des Meaux-Esprits de ce siècle*, en el año 1623, de esas doctrinas ideadas y alentadas por Paracelso y Maquiavelo²⁵⁸. En Francia, las teorías libertinas fueron recibidas por filósofos y escritores como Rabelais y Montaigne, quienes entendían que esa nueva línea de pensamiento libertino obedecía sólo a las leyes de la naturaleza²⁵⁹. Sin embargo, esas teorías se fueron desnaturalizando en el tiempo y durante el siglo XVII, serán tergiversadas por libertinos de costumbres licenciosas, pervertidos, burladores de mujeres, etc. A partir de entonces, será cuando se va a confundir ese “libertinaje del pensamiento” con el del relajamiento de costumbres, más allá de las creencias religiosas y filosóficas. En efecto, durante el reinado de Luis XIV, según datos aportados por Gendarme de Bevoite, los libertinos eran legión en Francia, alcanzando a todos los estratos de la sociedad. Pero sobre todo afectó a la nobleza, verdadera lacra social que el mismo rey combatió mediante una auténtica cruzada, encarcelando a unos y mandando al exilio a otros²⁶⁰.

²⁵⁷ Gendarme de Bevoite, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, pp. 184-185.

²⁵⁸ Ibidem, p. 186.

²⁵⁹ Ibidem, p. 190.

²⁶⁰ Ibidem, pp. 191-192.

Por lo tanto, sigue afirmando Gendarme de Bevotte que Molière no realizará en su *Don Juan* una diatriba contra esos librepensadores, filósofos etc., sino sólo contra aquellos quienes cometían todo tipo de ultrajes y excesos en nombre de una intelectualidad que no les correspondía²⁶¹.

Por otro lado, Bevotte reconoce que pese a la denuncia que Molière realiza en su *Don Juan* de aquellos corruptores de costumbres, pequeños señores libertinos, no obstante, no deja de entreverse en la pieza una cierta simpatía por el personaje de don Juan. En efecto, Bevotte se pregunta si el mismo comediógrafo francés pertenecería al clan de los libertinos y que, únicamente convertirá a su personaje en alguien verdaderamente repulsivo cuando lo transforme en un hipócrita²⁶².

También Michel Bideaux opina en *Dictionnaire de Don Juan* que el prototipo de libertino del siglo XVII va a ser aquel que tiende al libertinaje moral, en la búsqueda del placer sin constricciones, teoría que preconizaba el epicureísmo²⁶³.

En este sentido, Giovanni Machia, en su libro *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*²⁶⁴ va a distinguir entre donjuanismo y “libertinismo”. Efectivamente, el “libertinismo”, de raíces italianas renacentistas, es una corriente de pensamiento cuyos adeptos son librepensadores, y ateos, mientras que el donjuanismo consiste, según Macchia en adecuar esas doctrinas, exclusivamente al ámbito erótico. Para Macchia, el personaje de don Juan, más allá de la obra de Tirso, en que todo era ímpetu conquistador, en la comedia de Molière se intelectualiza, llegando incluso a un cierto maquiavelismo²⁶⁵.

²⁶¹ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 192.

²⁶² Ibidem, p. 194.

²⁶³ Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 645.

²⁶⁴ Machia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998.

²⁶⁵ Ibidem, pp. 42 y 43.

A modo de resumen de este primer apartado, que comenzaba con una pregunta un tanto retórica: *¿Don Juan de Molière, personaje histórico?*, pienso que Molière pudo haberse inspirado en personajes históricos de su época, en todos los que he mencionado o en ninguno en particular. Es decir, como hemos visto, don Juan de Molière es un personaje poliédrico, que se nutre de muchos modelos. Por un lado de los librepensadores como el príncipe de Orange o el maquiavélico barón de Roquelaure, como apuntaba Michel Bideaux. También, don Juan, en su evolución y en el giro inesperado que se opera en su personalidad en el último acto de la comedia, en donde su autor lo convierte en otro Tartufo, en un hipócrita, seguiría de cerca al príncipe Conti, por mucho que Gendarme de Bevotte se empeñe en creer en su sincera conversión.

Sin embargo, y ahí sí que creo que Bevotte tiene razón, el verdadero objetivo de Molière al escribir su comedia era hacer un fiel retrato de los nobles y aristócratas de su época, como Tirso lo hizo con su *Burlador*. Por último, estoy bastante de acuerdo con Giovanni Macchia cuando enfrenta a los dos Juanes, el de Tirso y el de Molière como abanderados, el primero del donjuanismo y el segundo del libertinismo, que no obstante, no son antagónicos, sino complementarios porque son la cara y la cruz de una misma moneda.

2. Fuentes literarias de *Don Juan de Molière*.

2.1 Los *Canovacci*.

Gendarme de Bevotte en su obra *La légende de Don Juan* afirma que Rosimond²⁶⁶ dijo en el prefacio de su obra que los italianos llevaron la obra de Tirso a Francia²⁶⁷.

²⁶⁶ Autor francés que escribió la comedia *Le nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé* (1669), en *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 813.

²⁶⁷ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gèneve, Slatkine, 1993, p. 151.

El término italiano que designa las obras italianas sobre don Juan en el siglo XVII se denominan en su conjunto *canovacci*, *canovaccio* o *canavaccio* en singular o también llamados más raramente *scenario*. Giovanni Macchia explica que son pequeñas comedias cuya trama o argumento se basa en la improvisación de los actores que las interpretan, formas teatrales heredadas de la Commedia dell'arte italiana²⁶⁸. Sigue comentando Macchia que la aportación esencial de estos *canovacci* al mito de don Juan consiste en transformar la comedia de Tirso en una farsa, en una caricatura, en donde incluso en los momentos cumbres o episodios más trascendentes de la obra, como por ejemplo en el convite a la estatua, se interpretan, por parte de los personajes, los llamados *lazzi*, en singular *lazzo* que son, según anota Macchia, escenas cómicas breves, en donde el elemento gestual, y mímico prioriza sobre el argumento o la historia.

Según Macchia estos *canovacci* serán la antesala cómica de la comedia de Cicognini, autor del que hablaré más adelante e incluso de *Don Juan* de Molière, obras en donde se aclimatan y se armonizan esos elementos farsescos con los propios de la comedia clásica y que supondrán en el caso de ambas obras una mezcla de estilos, y personajes, típicos de la Commedia dell'arte que hablan en jerga o en dialecto, como ya veremos cómo lo hacen algunos personajes del *Don Juan* de Molière²⁶⁹.

²⁶⁸ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 13.

²⁶⁹ *Ibidem*, pp. 15 - 16.

2.1.1 Primer *canovaccio*: *El ateo fulminado*.

Giovanni Macchia piensa que Molière, al crear a su don Juan, se inspiró en primer término en la historia de Leoncio, pero a través de las versiones italianas que se estrenaron en Francia en la época; es decir, el *Don Juan* de Molière descendería no por línea directa del ateo Leoncio, discípulo de Machiavelo, sino por las denominadas *canovacci* o *scenari*. Una de estas obras se titula *El ateo fulminado*, de autor anónimo. Machia explica que esta obra es el cuarto *canovaccio* del conjunto de cuarenta y ocho manuscritos del siglo XVII, en su mayor parte, con signatura 4186, de la Biblioteca Casanatense, que se titula *Ciro Monarca: Dell'opere regie*²⁷⁰. Machia sigue contando, a propósito de este *canovaccio*, que Thomas Shadwell ya lo mencionaba en su prefacio de *Libertine*, del año 1676, diciendo que se había representado los domingos en las iglesias de Italia. Añade que el título de esta comedia fue el subtítulo que adoptaron en traducción francesa *L'Athée foudroyé* los escritores franceses Rosimond y Dorimon en sus comedias para tratar el tema de don Juan²⁷¹.

También Gendarme de Bevotte menciona en su libro *La légende de Don Juan* que en el prólogo de su obra *Libertine*, el poeta inglés Shadwell cuenta que un gentilhomme había visto representar la obra *L'Ateista fulminato* en Italia y que efectivamente, en Francia serán Dorimon y Rosimond quienes subtitularán su comedia le *Festin de Pierre* como *l'Athée foudroyé*. Bevotte piensa que el hecho de que ambos autores llamarán así sus obras, quizás confirmaría la existencia de esta comedia en Italia.

Por último, Gendarme de Bevotte cree que el manuscrito de la Biblioteca Casanatense, en donde se incluye un *Ateista fulminato*, de autor anónimo, tal vez podría ser el que menciona Shadwell, aunque -asevera Bevotte- escrito muy posteriormente a *El burlador*²⁷². En esa misma línea se pronunciaba Castil-Blaze en su obra *Molière Musicien*, en 1852, cuando dijo que la comedia *El ateaista fulminado*, se representaba en conventos de la época y cuya historia estaría basada en la leyenda sevillana de don Juan, sacada de las Crónicas Sevillanas²⁷³.

²⁷⁰ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 127.

²⁷¹ Ibidem, p. 127.

²⁷² Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, pp. 49-54.

²⁷³ Ibidem, p. 83.

Como conclusión a la presentación que Giovanni Macchia realiza de este *canovaccio*, explica que autores como Gendarme de Bevotte no concedieron la importancia que esta obra merecía para el proceso de convertir al personaje de don Juan en ateo, hecho que culminaría Molière, dado que Bevotte suponía que el modelo que siguió Molière fue la comedia de Giliberto, desafortunadamente perdida²⁷⁴.

A continuación, procedo a un breve análisis de esta comedia *El ateo fulminado* tal y como la describe Macchia en su libro, transcrita directamente del manuscrito.

La obra se compone de tres actos en prosa de corta extensión como todos los *canovacci* que he examinado. La acción transcurre en Cerdeña²⁷⁵. Existen ciertas similitudes con la obra de Tirso, ya que en la comedia aparecen los reyes de Cerdeña. El conde Aurelio (este sería el alter ego de don Juan, o el protagonista de la comedia) se define como un personaje de sangre real, pero también como un bandido. Por supuesto, también aparece la figura del criado de Aurelio, que en el *canovaccio* es llamado Bertolino²⁷⁶. En general, los personajes de los *canovacci* son meras comparsas, no intervienen directamente en la comedia mediante sus diálogos, sino que hay un narrador que cuenta toda la historia y que introduce a los personajes y estos se limitan a improvisar, a gesticular y a realizar sus *lazzi*.

El argumento es el siguiente:

El duque Mario quiere vengarse del conde Aurelio, porque ha raptado a su hermana Leonora del harén de las vestales. Aurelio, para escapar de las iras del hermano de Leonora, se ha convertido en un fugitivo y en un bandido.

Un dato que creo que es importante resaltar de *El ateo fulminado* es que ya en el acto primero aparece el motivo del agravio a las estatuas, porque en esta pieza van a ser dos estatuas, la del padre y la madre del duque Mario. En efecto, el conde Aurelio y su criado Bertolino se encuentran en un templo en donde están las estatuas. El trasgresor Aurelio comenta a su criado que quiere vengarse de las estatuas, pero las estatuas le avisan diciendo “NO DISTURBEN LA PAZ DE LOS MUERTOS” Y “QUIEN A HIERRO MATA A HIERRO MUERE”²⁷⁷.

²⁷⁴ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 127.

²⁷⁵ Ibidem, p. 129.

²⁷⁶ Ibidem. pp. 128-129.

²⁷⁷ Ibidem, p. 130.

Como no es extraño en este tipo de comedias, hay múltiples *lazzi* o escenas jocosas protagonizadas por los graciosos de la comedia entre las escenas principales.

Existe otro eje argumental que se apoya en el rey, que no tiene herederos y pretende dejar su reino al duque Mario o al conde Aurelio.

Al final del primer acto, aparece una escena con un ermitaño, que podría relacionarse con la escena del pobre en el acto tercero de *Don Juan* de Molière. El eremita descubrirá a Leonora, a la que mantienen escondida en una cueva. El ermitaño, en el acto tercero pedirá limosna al conde Aurelio, pero este se burlará de él y le robará el hábito, otra concomitancia con *Don Juan* de Molière, el hecho de pedir limosna y la burla consiguiente. La escena con el ermitaño -nos dice Macchia- aparece censurada en el manuscrito, puesto que hay cuatro líneas borradas y el autor italiano cree que quizás esas líneas ocultas serían un primer esbozo de la escena de Don Juan y el mendigo en la comedia de Molière²⁷⁸.

En el último acto muere Leonora y las estatuas vengadoras desafían al conde Aurelio a batirse en duelo. Al luchar con las estatuas, estas toman de la mano al conde y entonces un rayo que cae del cielo lo fulmina. En la última escena de la comedia el conde Aurelio se lamenta en el infierno. Lo anterior, es otro paralelismo con *Don Juan* de Molière: el rayo y los relámpagos que iluminan los últimos momentos de la vida de don Juan.

Sin embargo, pese a las similitudes que se encuentran con la obra de Molière, no se tiene ninguna certeza de que este *canovaccio* sea un antecedente de *Don Juan*, porque no se encuentra fechado, y por lo tanto, también podría ser posterior.

²⁷⁸ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 137.

2.1.2 Segundo *canovaccio*: *El convidado de piedra*.

Este *canovaccio* consta de tres actos y también está escrito en prosa. Giovanni Macchia explica que es el vigésimo cuarto *canovaccio* del Manuscrito Casanatense y que para su transcripción también se ha servido del original.²⁷⁹

Los personajes de *El convidado de piedra* son reconocibles, porque son los que Tirso creó para su comedia: don Juan, doña Isabel, el Rey de Nápoles y el Rey de Castilla, don Gonzales de Ulloa, doña Ana, don Octavio. Sin embargo, el criado de don Juan se llama aquí Zaccagnino²⁸⁰.

Los anteriores personajes, tradicionales de la comedia de *El burlador*, ahora se van a entremezclar con los personajes típicos de la Commedia dell'arte: el Doctor, Spinetta (la Aminta tirsiana) y, con el nombre genérico de Pescadora se reencarnará Tisbea. El único personaje que no aparece en la comedia es el Marqués de la Mota²⁸¹. Sin embargo, para compensar esa ausencia, el duque Octavio representará el papel de doble enamorado, de doña Isabel y de doña Ana. Don Juan se burlará del duque Octavio, para quitarle en este caso a doña Ana, su prometida. Para ello, le pedirá al duque su capa y su sombrero²⁸², como en la comedia de Tirso lo hizo don Juan con el marqués de la Mota, aunque este solo le prestará su capa:

MOTA Vamos, y poneos mi capa,
para que mejor lo deis²⁸³.

Cuando don Juan mata al Comendador, el duque Octavio le pregunta como en la comedia de *El burlador* “si ha hecho el pero morto”²⁸⁴, que según la cita que da Giovanni Machia significa más o menos como en el original tirsiano “tener una cita”²⁸⁵.

²⁷⁹ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 143.

²⁸⁰ Ibidem, p. 143.

²⁸¹ Ibidem, p. 143.

²⁸² Ibidem, p. 147.

²⁸³ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 145.

²⁸⁴ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 148.

²⁸⁵ Ibidem, p. 148

En la comedia de Tirso:

DON JUAN Yo soy; tomad vuestra capa.

MOTA ¿Y el perro?

DON JUAN Funesto ha sido.
Al fin, Marqués muerto ha habido²⁸⁶.

El desenlace del *canovaccio* tiene lugar en un templo cerca del mar, en donde don Juan y su criado se encuentran con la estatua del Comendador y su epitafio. Acto seguido, don Juan invitará a cenar a la estatua. Por otro lado, también Spinetta confesará haber sido violada por don Juan, tras raptarla de su boda con Capellino²⁸⁷.

A continuación, la estatua acude a la cena y “hace sus *lazzi*”²⁸⁸ e invita a don Juan al templo. Incluso, existe en el *canovaccio* el fragmento, en donde la estatua replica a don Juan que no necesita luces para acompañarle en su camino, porque lleva la gracia consigo: “Estatua: que no tiene necesidad de luz quien posee la luz de la gracia”²⁸⁹, como ya se mencionaba en *El burlador*.

En la última escena del *canovaccio*, don Juan le da la mano a la estatua y exclama, remedando la comedia de Tirso: “Don Juan grita: ¡ardo, soy todo fuego, déjame” y el Convidado le responde: “esta es, Don Juan, la justicia del Cielo, quien mal anda mal acaba”²⁹⁰. Finalmente, don Juan se precipita en el infierno y todos aclaran lo sucedido ante el rey, como en *El burlador*.

²⁸⁶ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 149.

²⁸⁷ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, pp.150-151.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 151.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 151.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 152.

El anterior *canovaccio* sigue muy de cerca la comedia de *El burlador*, porque la trama es la misma, así como los personajes principales. En cuanto a los personajes secundarios son los propios, como ya dije antes de la Commedia dell'arte. Se trataría de una pieza teatral híbrida, por la mezcla de dos estilos diferentes, aunque creo que impera más el tono lúdico y paródico, la verdad.

2.1.3 Tercer *canovaccio*: *Le Festin de Pierre* de Domenico Biancolelli.

He elegido analizar el *canovaccio* titulado *Le festin de pierre*, que según afirma Giovanni Macchia, Thomas Simon Gueullette copió de un manuscrito italiano desaparecido que incluía un repertorio de obras del actor italiano Domenico Biancolelli.²⁹¹ La copia manuscrita de Gueullette fecha *Le festin de pierre*, el 30 de noviembre de 1669. Aclara Macchia que existe una nota en el mismo manuscrito, en donde consta lo siguiente: “contado por Robinet”, quien parece que fue el director de la compañía que representó esta obra en la misma fecha en París²⁹².

No obstante, Giovanni Macchia considera que esa no sería la primera representación del *canovaccio* de Biancolelli en la ciudad del Sena, asegurando incluso que se representó en París antes del año 1665, fecha de la premier del *Don Juan* de Molière²⁹³. El crítico de literatura Ángel Facio, en la Revista *Primer Acto* opina también como Macchia, e introduce el dato de que, en el año 1658, en el Teatro Petit Bourbon de París se representó *Le Festin de Pierre* por la troupe de Domenico Locatelli, basándose en investigaciones de Marcello Spaziani, autor de *Don Giovanni dagli scenari dell'arte alla "Foire"* del año 1978. Por lo tanto, Giovanni Macchia como Spaziani y, Ángel Facio creen que Molière se inspiraría en el *canovaccio* de Biancolelli para crear su *Don Juan*²⁹⁴.

²⁹¹ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 155.

²⁹² *Ibidem*, p. 156.

²⁹³ *Ibidem*, p. 156.

²⁹⁴ Facio, Angel, Revista *Primer Acto*, número 243, II, 1992, pp.40-44.

También se hace eco de ello Irène Mamczarz, en su artículo titulado “Commedia dell’Arte”, inserto en *Dictionnaire de Don Juan*, cuando afirma que la fecha de representación parisina del *canovaccio* de Biancolelli, en el Petit Bourbon tuvo lugar en 1658²⁹⁵. Además, Mamczarz opina que Molière habría entrado en contacto con los creadores e intérpretes de la Commedia dell’arte, a través del histriónico actor y maestro italiano de Molière, Tiberio Fiorilli, más comúnmente conocido como Scaramouche. Por último, añade Irène Mamczarz, Scaramouche interpretó el papel de don Juan en *Il Convitato di pietra*, siendo el papel principal de su repertorio. Por lo tanto, gracias a esta relación de pupilaje probablemente, Molière también sería testigo de la representación de Biancolelli²⁹⁶.

Gendarme de Bevotte, en *La légende de Don Juan*, piensa que los *canovacci*, tanto los anteriores, como este de Biancolelli son imitaciones del perdido de Giliberto²⁹⁷. Sin embargo, Bevotte matiza a este respecto que el *canovaccio* de Biancolelli es posterior al *Don Juan* de Molière²⁹⁸, explicando que Molière pudo haberse inspirado directamente en otras piezas italianas sobre el tema de don Juan, que se hubiesen representado en París entre los años 1658 y 1664²⁹⁹, entre ellas quizás la perdida de Giliberto.

Anteriormente, Blanca de los Ríos ya había afirmado también en “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de «El rey Don Pedro en Madrid» y la creación del «Don Juan»” que las primeras obras italianas sobre don Juan fueron las que realizaron Giocinto Andrea Cicognini y la de Onofrio Giliberti di Solofra, matizando que la pieza de este último se perdió, como ya sabemos, pero que en opinión del crítico Allaci en su libro *Dramaturgia*, en una edición del año 1666, p. 87, menciona la obra de Giliberto o Giliberti y añade que fue publicada en Nápoles en el año 1652, con el título de *Il Convitato di pietra* d’Onofrio Giliberti di Solofra³⁰⁰.

²⁹⁵ Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 212.

²⁹⁶ Ibidem, p.213.

²⁹⁷ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 155.

²⁹⁸ Ibidem, p. 158.

²⁹⁹ Ibidem, p. 156.

³⁰⁰ De los Ríos, Blanca, “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de «El rey Don Pedro en Madrid» y la creación del «Don Juan»” en *Tirso de Molina, Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962, p. 562.

2.1.3.1 Análisis de *Le Festin de Pierre* de Domenico Biancolelli.

Los personajes de este *canovaccio* se reducen a ocho, y son, por un lado los personajes prototípicos de la Commedia dell'arte como Arlequín, que aquí es el criado de don Juan, Pantalón, y por el otro, los personajes que Tirso creara para su *Burlador*, don Juan, el Rey (de no se sabe qué reino), el duque Octavio, el Comendador, una Pescadora y las Enamoradas³⁰¹.

Esta obrita en prosa no está dividida en actos y, a diferencia de las dos anteriores que están narradas en tercera persona, se caracteriza porque su argumento y su acción son contados por un narrador en primera persona, que no es otro que Arlequín, el criado de don Juan.

La obra comienza con la conversación entre Arlequín y el Rey, pero sin diálogos, tan sólo es una narración en primera persona. En efecto, Arlequín escucha al monarca que habla del libertinaje de don Juan, pero Arlequín le tranquiliza diciéndole que “Hay que tener paciencia Majestad; cuando los jóvenes maduran suelen cambiar de conducta; esperemos que eso mismo le suceda a Don Juan”³⁰².

Macchia cree que este *canovaccio* de Biancolelli es el primero en que se presenta a don Juan a través de la mirada de su criado, que Molière tomará prestado para el comienzo de su comedia cuando se establece el diálogo entre Sganarelle, criado de don Juan y Guzmán, criado de doña Elvira, en donde Sganarelle, al igual que Arlequín presentará a don Juan³⁰³.

A continuación, en *Le Festin de Pierre* de Biancolelli, después de varios *lazzi* Arlequín narra la escena del naufragio, a imitación de la obra de Tirso. Seguidamente, don Juan seducirá a la Pescadora a la que prometerá matrimonio. Se destaca en este *canovaccio* un elemento que no se encuentra ni en *El burlador* de Tirso, ni en el *Don Juan* de Molière. Se trata de la lista de seducidas por don Juan. No obstante, ese catálogo de mujeres ultrajadas por el seductor sí lo van a incluir obras posteriores del mito, como la ópera de *Don Giovanni* de Mozart (1787), con libreto de Lorenzo Da Ponte, así como *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1844).

³⁰¹ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, pp. 155-156.

³⁰² Ibidem, p. 156.

³⁰³ Ibidem, pp. 18-19.

Así pues, Arlequín para persuadir a la Pescadora de las acechanzas de don Juan, le mencionará el catálogo de agraviadas: “« Mirad-le digo-, he aquí la lista de todas aquellas que se encuentran en el mismo caso que vos y voy a añadir su nombre. »”³⁰⁴.

A continuación, se desarrollan en la obra, diferentes *lazzi* entre Arlequín y Pantalón. Doña Ana, la hija del Comendador, al que Biancolelli llamará don Pedro, es la prometida del duque Octavio, con el que don Juan se intercambiará en este caso los abrigo para suplantar al duque y, así burlar a doña Ana³⁰⁵.

Don Juan matará al Comendador y huirá junto a su criado, y cuando llegan a una aldea raptará a unas aldeanas. Arlequín, como narrador de la obra, añade que, tras la muerte del Comendador, hay un bando público en donde se anuncia el premio de “diez mil escudos y el indulto de cuatro bandidos a quien descubra al autor de la muerte del comendador”³⁰⁶.

Ante la tumba del Comendador y frente a su epitafio amenazante, don Juan ordena a su criado Arlequín que invite a cenar al difunto, hecho que sí se encuentra en *Don Juan* de Molière. La estatua contestara a Arlequín con una inclinación de cabeza, entonces, don Juan, escéptico por lo que cuenta su criado, invita a su vez a la estatua y esta le hace el mismo gesto, como también ocurre en la comedia de Molière:

“Mi amo, para divertirse, me ordena ir a invitar a cenar al comendador para esa misma noche. Me río de semejante locura; sin embargo, voy a convidarle a la cena. La estatua me contesta con una inclinación de cabeza. Me caigo del susto y digo a mi amo lo que he visto. No quiere creerlo; él mismo le ruega, la estatua le hace parecida inclinación”³⁰⁷.

³⁰⁴ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p., 157.

³⁰⁵ *Ibidem*, p., 158.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 158.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 159.

En *Don Juan* de Molière la escena es parecida, porque Sganarelle pregunta por vez primera a la estatua y don Juan le invitará una segunda vez:

DON JUAN (*a Sganarelle*)

.....Pregúntale si quiere venir a cenar conmigo.

.....

DON JUAN

Ven, animal, ven. Quiero que compruebes tú mismo tu cobardía. Fíjate. ¿Quiere el señor Comendador venir a cenar conmigo?

(*La ESTATUA vuelve a bajar la cabeza.*)³⁰⁸.

A continuación hay un fragmento en la obra, en donde Arlequín recrimina a su amo su comportamiento y don Juan finge arrepentimiento, Arlequín exclama: “Doy gracias al cielo por su conversión”³⁰⁹.

De la frase anterior, Giovanni Macchia anota en su libro que la farsesca conversión de don Juan en el *canovaccio* de Biancolelli sería el antecedente más directo que hubiera inspirado a Molière para la conversión hipócrita de su *Don Juan*, en el último acto de la comedia³¹⁰.

Cuando la estatua va a cenar a casa de don Juan es el criado quien le abre la puerta, como en el caso de *El burlador* lo hizo Catalinón. Seguidamente, se produce el convite por parte de la estatua.

La última escena del *canovaccio* como tal, aunque luego hay digresiones jocosas por parte de Arlequín, es la siguiente: “Se acerca a la mesa donde se encuentra la estatua y coge una serpiente de una fuente diciendo: «Comeré, aunque sea el diablo (muerde tal cual) y quiero encargarte de sus cuernos. » La estatua le aconseja arrepentirse. Digo: «Amén. » No quiere hacer caso. Se hunde bajo la tierra. Grito: « ¡Mi sueldo, mi sueldo, mi sueldo! »”³¹¹. Lo mismo exclama Sganarelle, el criado de don Juan, en la comedia de Molière: “Ah, ¡Mi salario! ¡Mi salario!”³¹².

³⁰⁸ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p.202.

³⁰⁹ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 159.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 159.

³¹¹ *Ibidem*, p. 161.

³¹² Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p., 238.

Tras analizar el *canovaccio*, se puede llegar a la conclusión de que la línea argumental sigue la historia de Tirso de Molina, aunque dulcificada o pasada por el tamiz de la vis cómica de la Commedia dell'arte; es decir, el seductor impenitente, que burla a doña Ana, prometida en la obra de Biancolelli del duque Octavio, porque el marqués de la Mota no existe en la comedia, que mata al Comendador y que muere fulminado, y sin arrepentimiento por su parte, todo ello salpimentado por los *lazzi*, y en detrimento del sentido religioso y trascendente de la obra de Tirso de Molina.

Por otro lado, parece ser que las nuevas investigaciones llevadas a cabo por Spaziani, en su obra *Don Giovanni dagli scenari dell'arte alla "Foire"* del año 1978, a las que se suman tanto Giovanni Macchia como Irène Mamczarz, apuntan a que Molière se hubiera inspirado en el modelo de *Le Festin de Pierre* de Domenico Biancolelli para escribir su *Don Juan*, habida cuenta de los elementos comunes que existen en las dos obras, como se ha visto reflejado en el pequeño estudio que he realizado de la pieza de Biancolelli.

2.2 El convidado de piedra de Cicognini.

Víctor Said Armesto en su libro *La leyenda de Don Juan* le dedica unas líneas a Cicognini, dramaturgo muy influenciado por las comedias del Siglo de Oro español. Para demostrarlo, cita la obra *Le founte spagnuole del teatro dram. De G. A. Cicognini*, Bibl. della Scoule Ital., del año, 1905 de G. Gobbi, en donde este autor afirma que Cicognini “representaba la escuela española en el teatro italiano de su tiempo”³¹³.

Además, Said Armesto comenta que Cicognini tradujo y adaptó dramas de Lope de Vega, y de Calderón, como por ejemplo su refundición de *La vida es sueño*³¹⁴.

³¹³ Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 193.

³¹⁴ Ibidem, p. 193.

El convidado de piedra, atribuida a Cicognini, aunque algunos piensan como Alfredo Rodríguez López-Vázquez en *Dictionnaire de Don Juan*, que no es en realidad de Cicognini. En efecto, López-Vázquez basa su afirmación en el crítico italiano Benedetto Croce, quien en su artículo: “Intorno a Giacinto Cicognini e al *Convitato di pietra*” inserto en el libro *Homenaje a Antoni Rubió i Lluch*, editado en Barcelona, en el año 1936, pp 419-432³¹⁵ opinaba que *El convidado de piedra* no lo había escrito Cicognini. Es por esto por lo que en ocasiones algunos críticos denominarán al autor italiano como Pseudo-Cicognini, en relación a esta obra que estamos comentando.

Blanca de los Ríos opinaba en “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de « El rey Don Pedro en Madrid » y la creación del «Don Juan», que *El convidado de piedra* de Cicognini era la más antigua comedia sobre la temática de don Juan, y la que más se acerca a *El burlador*, tanto por el argumento, en donde se respeta escrupulosamente la acción de la comedia, así como por la elección de los personajes, aunque se cambian algunos nombres, como un tributo a la de aquellos personajes de la *Commedia dell’arte*. Por ejemplo, Aminta se convierte en Brunnetta, el padre de esta, ya no será Galeno, como en la obra de Tirso, sino el Doctor y el marido de Aminta (ahora Brunnette), en vez de Batricio, pasará a llamarse Pantalón.

El criado de don Juan también cambia de nombre, y en la comedia de Cicognini se llamará Passarino. Cicognini suprimirá algunos personajes, como el padre de don Juan y el marqués de la Mota³¹⁶.

Otra característica importante de la que nos habla Blanca de los Ríos y que Molière adoptará en su comedia, es que los personajes de *El convidado de piedra* de Cicognini se expresarán en diferentes registros idiomáticos, según de la región de la que provengan, rasgo constitutivo de la primitiva *Commedia dell’arte*. Por ejemplo, Passarino hablará en napolitano, Pantalón en veneciano y el Doctor en dialecto boloñés³¹⁷.

³¹⁵ Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, pp 184-185.

³¹⁶ De los Ríos, Blanca, “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de « El rey Don Pedro en Madrid » y la creación del «Don Juan»" en *Tirso de Molina, Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962, p. 562.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 562.

Para concluir su análisis de la obra de Cicognini, doña Blanca afirma que en la pieza se gana en comicidad, pero se pierde el “alto sentido religioso” de la obra de Tirso³¹⁸. Es cierta esa afirmación de Blanca de los Ríos, porque los lances cómicos, los *lazzi* de los personajes de la pieza de Cicognini van a escatimar y a diluir lo trascendente de la comedia *El burlador* que originó el mito de don Juan.

Este *Convidado de piedra* estaría fechado, según López-Vázquez hacia el año 1640³¹⁹. Sigue diciendo López-Vázquez que parece ser que en laño 1625, ya se representaba en Italia por la compañía de Francisco Hernández Galindo y en concreto, en Nápoles un *Convidado de Piedra*, basado en *El burlador* con el subtítulo con el que Tirso bautizaría su comedia³²⁰, aunque López-Vázquez ponga en entredicho la autoría del mercedario.

Por último, López-Vázquez asegura que Cicognini, además de basarse en *El burlador*, a través de la representación de 1625 y otras, el autor italiano acudiría a la tradición farsesca de la *Commedia dell'arte*³²¹.

Laura Dolfi en su artículo “Tirso y Cicognini: Dos Don Juanes frente a frente” realiza un estudio comparativo las dos obras y afirma, en primer lugar, que la comedia del italiano la compuso este alrededor de 1632³²².

Como diferencias fundamentales entre una y otra comedia, Dolfi destaca el paso del verso, en la obra matriz *El burlador de Sevilla*, a la prosa, así como la reducción del número de escenas³²³. Otro dato significativo que Dolfi apunta en su estudio es que también en la comedia de Cicognini existe la loa a Lisboa, aunque de extensión más reducida³²⁴.

³¹⁸ De los Ríos, Blanca: “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de «El rey Don Pedro en Madrid» y la creación del «Don Juan» en *Tirso de Molina, Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962, p. 562.

³¹⁹ Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p 184.

³²⁰ Ibidem, p 184.

³²¹ Ibidem, p 184.

³²² Dolfi, Laura, “Tirso y Cicognini Dos Don Juanes frente a frente” es la traducción de «Tirso e Cicognini: due don Giovanni a confronto», en *La festa teatrale ispanica*, G. B. de Cesare, ed., Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1995b, edición digital:

<http://www.google.es/url?url=http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/tirso-y-cicognini-dos-don-juan-es-frente-a-frente>

en PDF, p. 255.

³²³ Ibidem, PDF, p. 255.

³²⁴ Ibidem, PDF, p. 271.

2.2.1 Análisis de *El convidado de piedra* de Cicognini.

La acción se desarrolla primero en Nápoles y luego en Castilla, como en el texto de *El burlador*. Los nombres de los personajes principales se siguen manteniendo: don Juan, los reyes, el Rey de Nápoles, el Rey de Castilla, don Pedro, tío de don Juan, (aunque tanto el padre de don Juan como el marqués de la Mota ha sido eliminados del texto, como ya apuntó Laura Dolfi), el duque Octavio, doña Isabel, el Comendador Ulloa, doña Ana. Los otros personajes, con Passarino al frente, criado de don Juan, cambian de nombre, como ya se mencionó en el apartado de los *canovacci*. Así también, ahora, Rosalba será en la obra de Cicognini la pescadora Tisbea³²⁵.

La obra se compone de tres actos en prosa de corta extensión, con diálogos muy breves. En líneas generales, la naturaleza de la comedia, como ya se adelantó, es en plan jocoso, y paródico, los diálogos son farsescos, nada que ver con el tono elevado de la obra de Tirso.

El duque Octavio desempeñará el papel de doble enamorado de doña Isabel y de doña Ana (como en los *canovacci*). Don Juan le pedirá la capa y el sombrero al duque para suplantarle la identidad ante doña Ana, aunque don Juan no llegará a abusar de doña Ana, como en el caso de *El burlador*.

Se habla del catálogo o la lista de seducidas, como aparecía también en el *canovaccio* de Biancolelli, que ni está en Tirso ni en Molière:

Aquí el criado tira la lista

PASSARINO: Mirad si no hay varios centenares en esta lista.

(*Sale*)

Ella se queda, desesperada.

ROSALBA: Detente, espera, ¿dónde vais, oh mi consorte? Si huyes de mí, yo corro a la muerte³²⁶.

La anterior frase de Rosalba es repetida por el personaje hasta cuatro veces en un párrafo que consta de 22 líneas y que va a cerrar el acto primero.

³²⁵ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 167.

³²⁶ *Ibidem*, p. 180.

Ese es el resumen que hace Cicognini del parlamento de Tisbea, que Tirso realizara en su *Burlador*. Si comparamos ambos fragmentos, fácilmente se observa la futilidad e incluso la ramplonería a que se ve reducido el monólogo memorable de Tisbea que también cierra el primer acto de *El burlador*:

TISBEA

¡Fuego, fuego, que me quemó,
que mi cabaña se abrasa!
Repicad a fuego, amigos;
que ya dan mis ojos agua.
Mi pobre edificio queda
hecho otra Troya en las llamas;
que después que faltan Troyas
quiere amor quemar cabañas. Etc.³²⁷.

Más adelante, en la comedia de Cicognini se introduce un nuevo elemento en la trama que es la recompensa, aunque ya visto en el *canovaccio* de Biancolelli, en donde se pide por la cabeza de don Juan, al final del segundo acto: “diez mil escudos y cuatro cabezas de bandidos”³²⁸.

En cuanto a la segunda recompensa, aquí no se dice como en el *canovaccio* de Biancolelli, que sea un indulto para los bandidos. Un detalle reseñable es que en ninguna de las dos comedias se conoce la identidad del asesino del Comendador.

El acto segundo finaliza con el secuestro de Brunetta por don Juan³²⁹.

En el acto tercero, don Juan y su criado Passarino llegan a un templo, como en el caso del *canovaccio* de Biancolelli, en donde está la estatua del Comendador, quien en su epitafio clama venganza contra su asesino.

³²⁷ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, pp. 122-123.

³²⁸ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 188.

³²⁹ *Ibidem*, p. 191.

La reacción de don Juan ante el amenazante epitafio consiste en arrojarle un guante y, acto seguido, ordena a su criado que invite a la estatua a cenar, lo cual no sucede en *El burlador*, en donde es el propio don Juan quien invita al Comendador:

DON JUAN Aquesta noche a cenar
 os aguardo en mi posada.
 Allí el desafío haremos,
 si la venganza os agrada;
 aunque mal reñir podremos
 si es de piedra vuestra espada³³⁰.

En cambio, en Cicognini:

PASSARINO: Señor Comendador, mi amo dice que si querría ir a cenar a su casa.

La estatua mueve la cabeza diciendo que sí, y Passarino cae.

.....

DON JUAN: ¿Y qué pasa bruto? Vuelve a preguntárselo.

Entonces Passarino vuelve a preguntarle a la estatua: (*La estatua vuelve a mover la cabeza diciendo que sí.*)³³¹.

El anterior pasaje de la comedia de Cicognini, vemos que se diferencia tanto del de *Don Juan* de Molière, como también del *canovaccio* de Biancolelli, porque en ambas piezas el criado preguntará una sola vez a la estatua.

A continuación, el Comendador acude a la cena con don Juan y realiza el segundo convite. Una vez allí, Don Juan pregunta a la estatua si necesita luz para guiarle en su camino de vuelta, pero el Comendador le responde: “ESTATUA: Ya no tengo necesidad de luz terrenal”³³², parafraseando también la respuesta similar que da el Comendador en la obra de Tirso.

³³⁰ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p.177.

³³¹ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p.193.

³³² *Ibidem*, p. 197.

El final de la comedia se precipita. La cena macabra se compone de serpientes, como en la obra de Biancolelli y de *El burlador*. Don Juan, de manera poco respetuosa, corta una serpiente y se la arroja a su criado, a lo que Passarino contesta: “Muchas gracias, mi amo”³³³.

En *El burlador*:

DON GONZALO Este plato es de alacranes
y víboras³³⁴.

A continuación, la estatua pide a don Juan que le de la mano, como en el *Burlador*, pero la reacción de don Juan ahora es diferente.

En *El burlador*:

DON JUAN
¡Que me abraso, no me abrases
con tu fuego!³³⁵

En cambio, en la comedia de Cicognini:

DON JUAN. Tómala; ¡pero, oh Dios, estoy estrechando un hielo, un frío mármol!
¡Déjame, traidor! (*Don Juan coge un estilete y se lo tira al pecho*)³³⁶. Finalmente, la estatua le conmina a que se arrepienta, pero don Juan no le hace caso y muere, se dice que “*Don Juan cae al suelo y se golpea*”³³⁷.

³³³ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 199.

³³⁴ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 197.

³³⁵ *Ibidem*, p. 198.

³³⁶ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 199.

³³⁷ *Ibidem*, p. 199.

Al final, Passarino también se lamenta de perder su soldada por la muerte de su amo, como en el *Don Juan* de Molière:

PASSARINO: ¡Oh, pobre amo mío, mi sueldo se ha ido a casa del Diablo!...³³⁸.

2.3 *Le festin de Pierre ou le Fils criminel de Dorimon.*

Gendarme de Bevotte, en su *Légende de Don Juan*, afirmaba que los verdaderos inspiradores de la comedia de *Don Juan* de Molière son Dorimon y Villiers, autores franceses, anteriores a Molière en el tratamiento del mito de don Juan, quienes a su vez adoptarían las versiones italianas de los imitadores de la obra perdida de Giliberti o Giliberto. En efecto, Bevotte piensa que la obra de Molière es deudora tanto de Dorimon como de Villiers, en la variación en la intriga o del argumento de *Don Juan* con respecto a *El burlador*, así como también de los primeros esbozos del estudio del carácter de don Juan que Molière culminará³³⁹.

Bevotte opina en su libro *Le festin de Pierre avant Molière* que Dorimon transforma la historia de don Juan recibida de Cicognini como “una parodia bufona”, eliminando o recortando las excesivas escenas cómicas y recuperando la línea que trazó Tirso con su *Burlador*, de una cierta “gravedad clásica”, pero sin alcanzar el profundo sentimiento religioso que Tirso insufló a su obra³⁴⁰.

Suzanne Guellouz escribe un artículo en *Dictionnaire de Don Juan* sobre *Le festin de Pierre* de Dorimon, en donde afirma que la primera representación de la obra tuvo lugar en la corte de Lyon, a fines del año 1658, con motivo de las celebraciones de la llegada de Margarita de Saboya a Francia, futura esposa de Luis XIV³⁴¹.

³³⁸ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 199.

³³⁹ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, pp. 155 y 159.

³⁴⁰ Gendarme de Bevotte, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital : <https://archive.org/stream/lefestindepierre00genduoft#page/n7/mode/2up>

, PDF, p. 9.

³⁴¹ Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p 335.

En primer lugar, Guellouz matiza que *Le festin de Pierre* será la primera obra francesa en tratar el mito de don Juan y añade también que Dorimon se basó para la elaboración de su comedia en *Le festin de pierre* de Cicognini, opinando como Bevotte, que la comedia de Cicognini fue reelaborada a partir de *Il Convitato di pietra* de Giliberto³⁴².

En la segunda edición de la obra de Dorimon, aparecida en París en el año 1665, se añadió al nombre original de la comedia *Le festin de Pierre*, el subtítulo de *L'athée foudroyé o El ateísta fulminado*, sustituyendo así el subtítulo *Le Fils Criminel*, como un reconocimiento al *Ateísta Fulminato*, que los comediógrafos italianos habían introducido en Francia³⁴³.

Blanca de los Ríos califica de disparatado el título de la comedia de Dorimon, *Le festin de Pierre*, en su artículo “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de «El rey Don Pedro en Madrid» y la creación del «Don Juan»”, y para ello retrotrae la opinión suscitada por el crítico Castil-Blaze en su obra *Molière-Musicien*, Tomo I, p. 189, quien calificó de contrasentido y de mala traducción por parte de Dorimon el título de su obra, pues malinterpretó convitato por convite (festin) y pierre (pietra) por Pierre (Pedro), hecho que secundaron tanto Villiers como Molière para el título de sus comedias³⁴⁴. Suzanne Guellouz recoge otra versión, dada por Gendarme de Bevotte sobre la confusión de los títulos. Efectivamente, Bevotte pensaba que fue el público quien pudo haber contribuido a la confusión de los términos, ya que el equívoco dotaba de más diversión a la obra.³⁴⁵

Guellouz añade que, como características generales de la obra, se destaca la unidad de escenario, novedad que introduce Dorimon en la comedia, al que secundarán tanto Villiers como Molière en sus respectivas piezas. En efecto, Dorimon va a centrar la acción de su comedia sólo en Andalucía, en Sevilla, y así Nápoles, el segundo escenario de la comedia de Tirso, será suprimido³⁴⁶.

³⁴² Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, pp. 335-336.

³⁴³ Ibidem, p. 335-336.

³⁴⁴ De los Ríos, Blanca:, “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de «El rey Don Pedro en Madrid» y la creación del «Don Juan»” en *Tirso de Molina, Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962, p. 563.

³⁴⁵ Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 336.

³⁴⁶ Ibidem, p. 336.

2.3.1 Análisis de *Le festin de Pierre ou le Fils criminel* de Dorimon.

La comedia se divide en cinco actos en versos alejandrinos, denominándose también tragicomedia. Por lo tanto, existiría en *Le festin de Pierre ou le Fils criminel* un retorno hacia la división u organización escénica clásica, al adoptar los cinco actos, así como el uso del alejandrino, metro tradicional francés.

No he conseguido encontrar un texto en español, ni de la comedia de Dorimon ni de la de Villiers; los textos que dispongo de ambas obras para este trabajo, los he obtenido de una edición digital de la obra de Gendarme de Bevoite, *Le festin de Pierre avant Molière*, no obstante, confío en trasladar acertadamente los extractos de las comedias que he elegido para su comentario.

El tono de la comedia es más serio que el de la obra de Cicognini y la de los *canovacci* italianos. Los personajes adoptan nuevos nombres excepto don Juan. Ahora, don Alvaros es el padre de don Juan, don Philippe podría considerarse el alter ego del duque Octavio, Amarille es la dama de la comedia, que representaría a la duquesa Isabela en *El burlador*. Amarille ama de don Philippe y odia a don Juan.

El criado de don Juan se va a llamar aquí Briguelle, que no sólo es servidor del protagonista, sino su confidente y su consejero. Así, en las primeras escenas del primer acto, en un diálogo con don Alvaros, el padre de don Juan, este se queja del comportamiento deshonroso de su hijo. Por su parte, Briguelle le explica que él ha hecho todo lo posible por disuadir a don Juan de su conducta licenciosa y libertina, como lo hubiera hecho un tutor: “J’ay fait ce que j’ay pu pour le rendre honeste homme”³⁴⁷. Este sería uno de los ejemplos del cambio de rol o de posición que Briguelle va a adoptar frente a don Juan, como si se tratara de una ampliación de las competencias del criado, y que, posteriormente, Molière asumirá para su *Don Juan*.

Existen muchos diálogos entre padre e hijo, en donde don Alvaros recrimina a don Juan su actitud infame en Sevilla, en donde todos le odian:

.....
Chacun dedans Seville est ligué contre vous,
Vous attirez la hayne et le mepris de tous³⁴⁸.

³⁴⁷ Gendarme de Bevoite, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d’Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p.31.

³⁴⁸ Ibidem, p 34.

En el segundo acto, don Juan se hace pasar por don Philippe, para intentar seducir a Amarille. Don Pierre defenderá a su hija y don Juan le mata. Entonces don Philippe jura vengar la muerte del padre de su prometida y Amarille le confiesa que el asesino de su padre ha sido el endemoniado de don Juan. Por tanto, al conocerse quién ha matado al Comendador, en la comedia de Dorimon, no van a existir ni bandos ni recompensas, como sí existían en los *canovacci*:

.....

Un execrable, un traistre, un Demon que l’envie

Forme dans les Enfers pour m’arracher la vie:

Dom Jouan.³⁴⁹

Sabemos, por un comentario de Briguelle, que don Juan, en su crueldad, ha llegado incluso a pegar a su padre: “Que ne me feroit-il, s’il a battu son Père?”³⁵⁰. Este hecho tan lamentable, ya justificaría el subtítulo de la obra de Dorimon: *Le Fils Criminel*, que como sabemos, en la edición parisina de 1665, se cambiará por el de *El Ateo Fulminado*, o, *l’Athée Foudroyé*.

Don Juan sabe que le persiguen por la muerte de don Pierre y obliga a Briguelle a que cambie sus ropas con él. Este es un préstamo que Molière tomaría para su *Don Juan*.

En el acto tercero, en la escena primera tiene lugar el episodio del peregrino. Gendarme de Bevotte afirma, a propósito de este personaje, que en ningún otro texto precedente a *Don Juan* de Molière existía este personaje. Sin embargo, Bevotte conjetura que seguramente se encontraría, por vez primera en la pieza perdida de Giliberto³⁵¹. También se encuentra en los *canovacci*, en el titulado *El ateo fulminado*, pero ya sabemos que Gendarme de Bevotte los considera posteriores a la comedia de Molière.

³⁴⁹ Gendarme de Bevotte, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d’Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p. 46.

³⁵⁰ Ibidem, p. 52.

³⁵¹ Ibidem, p. 60.

Antes del encuentro con el peregrino, Briguelle anuncia a su amo la muerte de su padre, cuya causa ha sido su propio hijo por el dolor y la cólera que padecía ante el comportamiento deshonroso de don Juan. A este respecto, Dorimon va a ser el primero también, que presentará en escena la muerte del padre de don Juan.

El criado reprende a su amo por su insensibilidad ante la muerte de su padre, y así, le dice que debería sentir su muerte y derramar lágrimas, a lo que don Juan le contesta que su padre ya había vivido bastante, y que él no cometería la bajeza o la debilidad de llorar por ello: “ Il avoit tres vescu! Moy, j’aurois ces foiblesses! ”³⁵².

Volviendo al encuentro con el peregrino, don Juan le dice que le dará una bolsa con dinero si le entrega su hábito, porque así le será más fácil escapar de la justicia, pero el peregrino se niega, porque él no valora en nada el dinero, en cambio su hábito es su tesoro, y don Juan finalmente se lo arrebatará a la fuerza:

LE PELLERIN

Monsieur, jamais l’argent ne m’a donné d’envie,
Je ne l’aymay jamais, et j’ay cette manie
De vivre indifferent pour l’argent et pour l’or ;
Et dedans cet habit je voy tout mon trésor

.....

DOM JOUAN

Tes cris sont superflus ;
Si tu cheris ton bien, ne me resiste plus³⁵³.

De esta escena del peregrino -según Bevotte- derivará la escena del pobre de la comedia de Molière, como ya se dijo, aunque con diferentes matizaciones y significación. En efecto en *Don Juan*, el pobre pedirá limosna a don Juan y este, de manera malévola, le pondrá la condición de que blasfeme o reniegue de su fe, a cambio de un Luis de oro; el pobre se negará a hacerlo, y finalmente, don Juan le entregará la moneda “por amor a la humanidad”:

³⁵² Gendarme de Bevotte, George, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d’Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p. 69.

³⁵³ Ibidem, p. 72.

Final de la escena segunda, del acto tercero de *Don Juan* de Molière:

DON JUAN: ... Ah! ah! Je m'en vais te donner un louis d'or tout à l'heure, pourvu que tu veuilles jurer.

LE PAUVRE : Ah ! Monsieur, voudriez-vous que je commisse un tel péché ?

.....

DON JUAN: Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité³⁵⁴.

Cuando don Juan intenta huir en hábito de peregrino, le sorprende don Philippe y don Juan, interpretando bien su papel de religioso, le aconseja que confíe en la oración para lograr su propósito de dar con el fugitivo. Finalmente, don Juan disuade a don Philippe que entre en el templo para rezar, pero sin su espada, porque quiere matarlo, sin embargo al final le perdona la vida y huye en un barco.

El comienzo del cuarto acto se inicia con la escena de Amarante, que se corresponde con el personaje de Tisbea de *El burlador*.

Se inicia la presentación del personaje mediante un monólogo, en donde percibimos en Amarante, las cualidades que Tirso ideó para el personaje de Tisbea. En efecto, Amarante desprecia el amor porque piensa que tiraniza a la gente. Gendarme de Bevotte también opina que el fragmento siguiente recuerda más al que Tirso realizara que al de Cicognini³⁵⁵: En realidad, en el brevísimo monólogo de Rosalba en la comedia de aquel, no hay ninguna alusión al rechazo del amor. El siguiente es un fragmento de la intervención de Rosalba, quien tras una introducción en verso, continúa repitiendo de forma monótona, lo mismo en prosa:

Oh bendita
felicidad mía.
Serenísimo y afortunado día,
fui felicísima
cuando llegué aquí.
Entre hierbas y flores,

³⁵⁴ Molière, *Le tartuffe, Dom Juan Le misanthrope*, edición de Georges Couton, Paris, Gallimard, 1973, p. 190

³⁵⁵ Gendarme de Bevotte, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p. 81.

Entre delicias de Ninfas y pastores.
Bésame,
bésame, Momolo³⁵⁶, quanto quieras.

Oh qué felicidad inestimable es la mía; vivo entre estos campos, a pesar de que soy una pobre pastora, con mucha alegría. He venido a la ribera del mar porque quiero pescar un buen pez³⁵⁷.

En cambio, el soliloquio de Amarante en la obra de Dorimon, es el siguiente:

Amour, pourquoy viens-tu passe dans nos Forests?
Jusques ici j'estois exempt de tes traits ;
Je n'avois point souffert le jouc de ton Empyre,
Que par tout justement on apelle un Martyre ;
J'ignorios ta puissance, et maintenant je voy
Que tu contrains les cœurs de vivre sous ta Loy³⁵⁸.

En *El burlador*, Tisbea también hace su presentación mediante un monólogo y exclama, después de exaltar su labor de pescadora:

.....
sola de amor exenta,
como en ventura sola,
tirana me reservo
de sus prisiones locas,
.....
seguramente tengo,
que en libertad se goza
el alma, que amor áspid,
no le ofende ponzoña.³⁵⁹

³⁵⁶ No es el nombre de ningún personaje y no existe nota al respecto por parte de Macchia, en Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p.176.

³⁵⁷ Ibidem, p.176.

³⁵⁸ Gendarme de Bevette, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Connély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p. 81.

³⁵⁹ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, pp. 97-98.

A continuación, se produce el naufragio de don Juan, siguiendo el argumento de Tirso.

Los diálogos entre don Juan y su criado Briguelle tratan siempre sobre el temperamento de don Juan y su manera de reaccionar frente a los acontecimientos, a modo de retrato psicológico. Por ejemplo, cuando tras el naufragio, ambos se salvan, don Juan parece que se humaniza e incluso, existe como un amago de conversión por su parte, porque confiesa a Briguelle, que ya que se han salvado, a partir de ahora, vivirá con más santidad:

DON JOUAN

.....

Mais, écoute: craignons que le sort ne sois pire,
Profitons maintenant de nos mal-heurs passez,
Vivons plus saintement³⁶⁰.

Sin embargo, cuando don Juan repara en Amarante, su criado explica que pronto se le olvida a su amo sus deseos de reformarse:

BRIGUELLE

À l'objet de la fille, adieu la sainteté³⁶¹.

Amarante, al sentirse cortejada por don Juan expresa sus reparos a una unión desigual, como ocurría en *El burlador*, en cambio, este aspecto está totalmente ausente en *El convidado de piedra* de Cicognini.

³⁶⁰ Gendarme de Bevoite, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p. 84.

³⁶¹ Ibidem, p. 88.

Así, en Dorimon, Amarante exclama que aunque pobre y desigual en rango social al burlador, es una mujer de honor, y sólo se le entregará mediante el matrimonio. Vemos que Dorimon mantiene para su personaje Amarante, alter ego de Tisbea, las mismas cuestiones de honor y de igualamiento social mediante el matrimonio, que imperaban en la comedia del mercedario:

AMARANTE

Vous n'estes pas pour moy, je ne suis pas pour vous:
Vous estes de la Cour, et je suis du village.
On ne me peut avoir que par le mariage:
Quoy que pauvre, Monsieur, je suis Fille d'honneur,
Et je n'écoute point un discours suborneur³⁶².

Y en *El burlador*:

TISBEA Soy desigual
a tu ser.

DON JUAN Amor es Rey
que iguala con justa ley
la seda con el sayal.

.....

TISBEA Yo a ti me allano
bajo la palabra y mano
de esposo³⁶³.

³⁶² Gendarme de Bevoite, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Connély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p. 89.

³⁶³ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, pp. 120-121.

En la pieza de Cicognini, don Juan se presenta en su condición de noble ante Rosalba:

DON JUAN. Soy Don Juan, el infeliz sobrino de Don Pedro Tenorio, cortesano del Rey de Nápoles, que abatido por la fortuna ha caído presa del mar.

.....

DON JUAN. Escuchad: mientras estaba en el mar hice votos de que, si me salvaba, me casaría con alguien pobre. Vos habéis sido quien me ha dado la vida; es, pues, justo que seáis vos quien tengáis esa fortuna.

Passarino. ¡Se ha casado ya con tantas!³⁶⁴

El fragmento anterior es similar a *Don Juan* de Moliere, cuando en el acto primero, escena primera, Sganarelle comenta a Guzmán, el criado de doña Elvira que su amo es un bígamo:

...y si te dijese los nombres de todas aquellas con las que se ha casado en diversos lugares, el capítulo duraría hasta la noche³⁶⁵.

En la escena con Rosalba se aprecia claramente que no existe mención al matrimonio desigual, ni a la honra de la pescadora:

Oh, qué feliz, qué afortunada, si soy digna de poseer semejante tesoro.

Sin embargo, las objeciones las va a poner el criado:

PASSARINO. Señor Don Juan, ¿qué hacéis, no veis que es una mujer del pueblo, y vos, un Príncipe³⁶⁶.

³⁶⁴ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, pp. 177-178.

³⁶⁵ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 142.

³⁶⁶ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, pp. 177-178.

En la obra *Le Festin de Pierre* de Dorimon también existe la lista de perjudicadas de don Juan. En efecto, Briguelle enumerará el catálogo a Amarante, incluyendo su nombre y también el nombre de Amarille. Este episodio - afirma Bevotte-Dorimon lo tomó prestado de Cicognini:

BRIGUELLE.

Je vous les vais nommer: dans son pays natal
L'aure, dont le bel œil au vostre estoit égal,
Doriade, Clorianne, Amarante, Isabelle,
Selimene, Selye et Lucesse et Marcelle,
Angelique, Lucelle, Aminthe, Amarillis³⁶⁷.

....

En sucesivas escenas, don Juan y su criado encuentran la tumba de don Pierre en el bosque, cuyo epitafio señala a don Juan como autor del crimen, añadiendo que el cielo y la justicia humana le condenan a muerte. Gendarme de Bevotte anota acertadamente que ni en Tirso, ni en Cicognini en el epitafio del Comendador se menciona el nombre de don Juan:

.....

Dom Jouan l'horreur de la Terre
Et le but du courroux des Cieux,
A d'un bras digne du Tonnerre
Détruit cet Homme Precieux³⁶⁸.

³⁶⁷ Gendarme de Bevotte, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p. 95.

³⁶⁸ Ibidem, p. 101.

Después de ver el epitafio, el criado está sobrecogido de terror, mientras que don Juan expone una serie de razonamientos filosóficos, que Briguelle no logra entender. En este diálogo entre amo y criado, Gendarme de Bevotte afirma que, por primera vez don Juan se ha convertido en un filósofo, cualidad que caracterizará al personaje de don Juan de Molière:

Don Juan recrimina a su criado su carácter débil y miedoso y le dice que cuando se muere, el alma de los muertos no vuelve a la tierra para vengarse de los vivos, y quien crea lo contrario, como su criado Briguelle, es sólo un supersticioso:

DON JOUAN

Et tu crois que ce Mort doit prendre sa deffence?
Ce Mort est trop bien mort pour retourner jamais,
Et qui croit autrement sont des esprits mal-faits.

BRIGUELLE

Monsieur, je n'entens point vostre Philosophie,
Masi, je crains les esprits, et si je m'en mefie³⁶⁹.

Antes de que don Juan ordene a su criado que realice la invitación a la estatua, como en el texto de Cicognini, Briguelle le dice a don Juan que la estatua le ha hecho una señal con los ojos. Bevotte comenta que, en los textos anteriores, ni en *El burlador*, ni en *El convidado de piedra* de Cicognini, no existe esta primera reacción de la estatua puesto que siempre esto sucede después de la invitación:

³⁶⁹ Gendarme de Bevotte, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p. 103.

BRIGUELLE

La figure, Monsieur, m'a frappé d'une ocellade³⁷⁰.

.....

DON JOUAN

.....

Va, dis-luy que demain s'il me fasse la grâce

De manger avec moy³⁷¹.

Entonces, la estatua le hace un gesto con la cabeza. Briguelle, muerto de miedo, le dice a su amo lo que ha visto y don Juan, incrédulo, le dirige la invitación él mismo, conjurando a la sombra del Comendador, y terminando así el cuarto acto. Gendarme de Bevotte aclara aquí, que en la pieza de Cicognini, la segunda invitación la efectuaba también el criado, ya veremos que Molière elegirá para su *Don Juan* la fórmula de Dorimon, que también existía en el *canovaccio* de Biancolelli.

DON JOUAN

.....

Ombre, je te conjure³⁷².

En el quinto y último acto hay un diálogo entre don Juan y su criado, en donde el amo le pregunta por los encantos de una joven, sin especificar el nombre. En efecto, es todo un interrogatorio, por la manera tan exhaustiva de inquirir por el talle de la bella, por sus ojos, por su boca, hasta por sus dientes; Briguelle no se complicará y le contesta que es en todo encantadora. En la comedia de Molière, al comienzo del acto segundo será el mismo don Juan quien indaga los encantos de la campesina Charlotte.

³⁷⁰ Gendarme de Bevotte, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Connély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF, p. 102.

³⁷¹ Ibidem, p. 103.

³⁷² Ibidem, p. 106.

En Dorimon .

DON JOUAN

Le port, la main, les dents, les cheveux, les bras.

BRIGUELLE

Vous m'en demandez bien, tout revestus d'appas.³⁷³

En Molière :

CHARLOTTE : Monsieur, vous me rendez toute honteuse.

DOM JUAN : ...Tournez vous un peu, s'il vous pleut. Ah ! que cette taille est jolie ! Haussez un peu la tête, de grâce. Ah ! que ce visage est mignon ! Ouvrez vos yeux entièrement. Ah ! qu'ils sont beaux ! Que je voie un peu vos dents...³⁷⁴.

Cuando la estatua acude al convite de don Juan, le invita a su vez, y la cita es en su misma sepultura. don Juan acude a la capilla del Comendador y allí, se produce un diálogo bastante largo con la estatua, en donde esta le pregunta, si conoce cuál es el alma de la naturaleza, el ser supremo que todo lo rige, a lo que don Juan le contesta que no necesita adoctrinamiento, porque él conoce quién es el autor de todas las cosas. Y añade, que no tiene miedo de haber contravenido las leyes humanas y divinas y no se arrepiente de todos sus crímenes, rebelándose contra los designios divinos:

Si le Ciel m'attaquoit, je luy ferios la guerre,
Tout au moins je mourrois dans cette volonté³⁷⁵.

Finalmente, la estatua toma a don Juan de la mano, sin pronunciar las palabras que decía en *El burlador* y en la pieza de Cicognini. A continuación, el narrador concluye diciendo que don Juan cae en el abismo y se lo traga la tierra. Entonces, Briguelle les cuenta a todos el final de su amo.

³⁷³ Gendarme de Bevette, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF, p. 111.

³⁷⁴ Molière, *Le tartuffe. Dom Juan. Le misanthrope*, edición de Georges Couton Paris, Gallimard, 1973, p. 175.

³⁷⁵ Gendarme de Bevette, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p. 130.

2.4 *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel de Villiers.*

Gendarme de Bevotte comenta en su libro *Le festin de Pierre avant Molière*, que la premiere de la comedia tuvo lugar en 1659, en el Hotel de Bourgogne, en donde el también comediante Villiers se reservó el papel del criado de don Juan, que en su comedia se llamó Philipin³⁷⁶.

Bevotte sigue diciendo que la comedia de Villiers, como la de Dorimon provienen de la comedia que Giliberto, aunque matiza, que la de Villiers se parecería más a la del italiano³⁷⁷.

Además, Gendarme de Bevotte, al comparar las escenas de ambas comedias, la de Dorimon y la de Villiers, asegura que excepto la primera escena, que no existe en Dorimon, el resto de la pieza de Villiers, hasta el final del acto tercero es igual a la comedia de su compatriota, salvo ciertos detalles de escritura o expresión³⁷⁸.

En efecto, desde el cuarto acto de la pieza de Villiers, según Bevotte, se establece entre las dos comedias diferencias más importantes. Entre esas diferencias, destaca Bevotte, en primer lugar, el hecho de que don Juan no perdonará la vida a don Philippe, y por lo tanto, parte del desenlace de la comedia cambia, puesto que en la comedia de Dorimon don Philippe se casará con Amarille. Otro punto discordante que apunta Bevotte es la sustitución del personaje de Amarante. En efecto, en *Le Festin de Pierre* de Villiers, el personaje de Amarante será sustituido por dos pastoras a las que don Juan cortejará y raptará³⁷⁹.

³⁷⁶ Gendarme de Bevotte, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF, p. 145.

³⁷⁷ Ibidem, p. 147.

³⁷⁸ Ibidem, p. 147.

³⁷⁹ Gendarme de Bevotte, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p. 147.

Suzanne Guellouz, en su artículo sobre Villiers, incluido en *Dictionnaire de don Juan* opina, sin embargo que los tres primeros actos de la comedia de Villiers son menos parecidos de lo que afirma Bevotte, en cuanto a la estructura y al estilo de la comedia. Suzanne destaca sobre todo las primeras escenas, en donde la investigadora ve reminiscencias de la historia de Romeo y Julieta o incluso de las hazañas del Cid³⁸⁰.

En efecto, los personajes Amarille y don Philippe, que conservan el nombre de la comedia de Dorimon, se aman con la oposición del padre de ella, don Pierre. Villiers va a describir a don Pierre como un padre cruel:

D. PHILIPPE

Ah! Père trop cruel ! Tyrannique pouvour
Qui va bien-tost reduire une âme au desepoir! ³⁸¹.

2.4.1 Análisis de *Le festin de Pierre ou le Fils criminel de Villiers*.

La comedia de Villiers se divide en cinco actos y la llamó su autor tragicomedia como Dorimon a su obra.

Suzanne Guellouz piensa que los personajes de la comedia de Villiers están mejor definidos que los de Dorimon. Además, se afianzan nuevos personajes como Lucie, la criada de Amarille, apenas un intento en Dorimon. En efecto, Lucie servirá a su ama de confidente.

La investigadora añade que Villiers será el primero en introducir en escena el personaje de la madre, el personaje de Macette, además de la viva y chispeante creación de dos nuevos personajes, Bélinde y Oriane, amantes de don Juan³⁸².

³⁸⁰ Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 996.

³⁸¹ Gendarme de Bevotte, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p. 165.

³⁸² Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 996.

Un tema que introducen por vez primera, tanto Villiers como Dorimon en la escena tercera del primer acto, es el de la profesión de fe amorosa de don Juan. Se trata de toda una declaración de intenciones sobre el arte amoroso del seductor, que Molière desarrollará en su comedia. Es una intervención corta, un monólogo o un aparte en donde don Juan, mediante sus tácticas de seducción, piensa arrebatarse la dama a don Philippe. En primer lugar, don Juan se mostrará extasiado ante la belleza de la dama y fingirá que languidece y muere por ella, para luego asediarla:

.....

Je fay l'extasié, je fay le languissant ;
Je fais adroitement mes approches, j'assiege,
Je fay donner ainsi la beauté dans le piège :
Je jure que je suis plein de fidélité,
Je atteste tous les Dieux sur cette vérité;
Le luy dis que ses yeux ont fait naistre en mon âme
Des desirs tous brulans, des transports tous de flâme ;
Et qu'au pitieux estat où me reduit l'amour,
Il faut me secourir, ou me ravir le jour³⁸³.

El padre de don Juan se llama en la comedia de Villiers don Alvaros, como en la pieza de Dorimon. Don Alvaros avisará a su hijo de su trágico final, el abismo aterrador que le espera si no cambia su vergonzosa conducta:

.....

Vostre abysme est ouvert, vous n'y sçauriez gauchir;
Regardez sous vos pas un gouffre épouvantable³⁸⁴.

³⁸³ Gendarme de Bevette, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Conrnelly et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p. 169.

³⁸⁴Ibidem, p. 174.

Gendarme de Bevette apuesta firmemente por que el origen de la descripción del carácter de don Juan, que el personaje Sganarelle realiza en *Don Juan* de Molière proviene del monólogo de Philipin, el criado de don Juan en Villiers, en la escena IV del segundo acto, en donde explica que él es el criado del ser más perverso, y caprichoso que existe sobre la tierra. Philipin no escatimará ninguna lindeza a su amo y así continúa su retrato, diciendo que don Juan de todo se burla, que no teme ni a Dios, ni a los diablos, que mata, que viola, pero concluye diciendo irónicamente que del resto, hombre de bien, quizá por la naturaleza interesada del criado:

PHILIPIN

.....

Je suis un pauvre hère attrapé dans le piège,
Qui sers le plus méchant, le plus capricieux
Qu'on puisse voir dessous la calotte des Cieux,
Un qui commet par tout des crimes effroyables,
Qui se moque de tout, ne craint ny Dieux, ny diables,
Qui tue, et qui viole ; au reste, homme de bien ,³⁸⁵

Si lo comparamos con el texto de *Don Juan* de Molière, en el primer acto, escena primera, cuando Sganarelle está hablando con Guzmán, el criado de doña Elvira, se dice:

...Don Juan, mon maître, le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un Diable, ...qui ne croit ni Ciel, ni saint, ni Dieu...Mais un grand seigneur méchant homme est une terrible chose³⁸⁶.

³⁸⁵ Gendarme de Bevette, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Conrnelly et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p. 190.

³⁸⁶ Molière, *Le tartuffe. Dom Juan. Le misanthrope*, édition de Georges Couton Paris, Gallimard, 1973, p. 159.

En el segundo acto, después que don Juan ha matado a don Pierre por defender la honra de su hija Amarille, ésta, desesperada describe a su amante, don Philippe, quién ha sido el asesino de su padre. El siguiente fragmento contiene la primera descripción física de don Juan:

D. PHILIPPE

Sa taille?

AMARILLE

Belle, et riche.

D. PHILIPPE

Son air?

AMARILLE

Audiacieux.

D. PHILIPPE

Et son poil?

AMARILLE

Assez blond.

D. PHILIPPE

Et son port ?

AMARILLE

Glorieux.

Mais au reste, un infame, un brutal³⁸⁷.

El argumento del acto tercero, es igual al de la comedia de Dorimon, es decir, la justicia y don Philippe persiguen a don Juan. Philippin le cuenta a su amo que su padre ha muerto y la reacción de don Juan es la misma que en la comedia de Dorimon. Luego, se prosigue en la comedia con la descripción del encuentro con el peregrino, al cual obliga don Juan a que le deje el hábito. Por último, la escena con don Philippe cambia, porque don Juan lo matará.

³⁸⁷ Gendarme de Bevette, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p. 187.

Al comienzo del cuarto acto, Philemon y su madre, Macette, relatarán el naufragio de don Juan, así como, el asesinato de don Pierre. Según Bevotte la escena de Philemon y Macette sustituye el monólogo de Amarante/Tisbea, personaje que no existe en la comedia de Villiers³⁸⁸.

Don Juan tras el naufragio va a reaccionar positivamente, apuntando hacia una conversión que luego no se va a concretar.

En el acto quinto, los personajes de Oriane y Bélinde mantienen un largo diálogo, en donde comentan las bodas de Aminthe, personaje reconocible de la comedia de Tirso:

BELINDE

... Aminthe est mariée
Je m'en vais au festin³⁸⁹.

Don Juan intentará seducir a las dos mujeres, pero Philipin las disuadirá de ello, mostrándoles la lista de las conquistas de su amo:

PHILIPIN

.....
j'en connoy plus de cent: Amarille, Cephise,
Violante, Marcelle, Amaranthe, Belise
.....³⁹⁰

Seguidamente, don Juan y su criado Philipin se topan con la tumba de don Pierre cuya escultura es una estatua ecuestre³⁹¹, y en cuyo epitafio se lee el nombre de don Juan, como su matador. La estatua realiza una señal al criado, sin que se la haya convidado a cenar; lo mismo ocurre en la comedia de Dorimon:

³⁸⁸ Gendarme de Bevotte, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF, p. 220.

³⁸⁹ Ibidem, p. 231.

³⁹⁰ Ibidem, p. 238.

³⁹¹ Ibidem, p. 241.

PHILIPIN
Il fair signe, Monsieur³⁹².

.....

PHILIPIN
Il me regarde, il fait signe de l'œil³⁹³

Acto seguido, Don Juan ordena a su criado que invite a la estatua, dentro de una hora, en una hostelería :

DON JUAN
Dy luy qu'il peut venir au plus tard dans una heure,
Das cette Hostellerie, à deux cens pas d'icy³⁹⁴.

Philipin pregunta a la estatua, a la cual llaman sombra, como en la obra de Dorimon y esta contesta, finalizando así el cuarto acto:

L'OMBRE
Oüy³⁹⁵

La estatua, en el quinto acto, acude a la invitación de don Juan, invitándole a su vez a su morada.

Hasta la cita con la estatua, don Juan tendrá tiempo de llegar a una boda, raptar a la novia, golpear a su padre, que es Philemon y al novio de la misma. A la novia sólo se la menciona con el nombre de la casada³⁹⁶, aunque se puede deducir fácilmente que sea Aminthe.

³⁹² Gendarme de Bevette, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p. 243.

³⁹³ Ibidem, p. 245.

³⁹⁴ Ibidem, p. 245.

³⁹⁵ Ibidem, p. 246.

³⁹⁶ Ibidem, p. 264.

El desenlace de la comedia es más rápido que en la pieza de Dorimon. Lo que sí es destacable es que la Sombra apelará a los dioses paganos:

L'OMBRE

.....

Tous le Dieux ont juré ta perte inévitable,
Tout l'Univers la veut, elle est indubitable³⁹⁷.

En la comedia de Villiers, la estatua no le da la mano a don Juan, sólo se dice que se oye un gran trueno, cuyos relámpagos fulminarán a don Juan³⁹⁸.

En la última escena, Macette y Philemon encuentran a Philipin dentro de un agujero y el criado, aterrado, confundirá a ambos con Proserpina y con Plutón. Philipin, una vez recuperado del susto les contará el final de don Juan:

PHILIPIN

.....

Madame Proserpine, et vous, Monsieur Pluton,
Le pauvre Philipin humblement vous conjure
D'avoir pitié de luy dans cette conjoncture³⁹⁹.

Como conclusión a las dos comedias anteriores de Dorimon y de Villiers, creo que la factura tragicómica de ambas, obligaría de alguna manera a volver la vista al modelo de *El burlador*. Es cierto que, tanto Dorimon como Villiers tomarán prestado ciertos elementos episódicos de los italianos y de Cicognini, pero también es indiscutible que el desarrollo de otros de factura más trascendente recuerda estrechamente la comedia de Tirso. Me refiero, al episodio de Amarante, sólo en el caso de la comedia de Dorimon, puesto que Villiers va a suprimir ese personaje de su obra. En efecto, tanto la caracterización del personaje como su monólogo y su concepción del honor, se aproximan bastante al que Tirso realizara para Tisbea. Y por descontado, Cicognini no será quien transmita la concepción de ese personaje tirsiano, pues como hemos visto, Rosalba no comparte ese mismo tratamiento por parte de su autor.

³⁹⁷ Gendarme de Bevette, George, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Conrnély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital (vid. nota 341), en PDF p. 271.

³⁹⁸ Ibidem, p. 273.

³⁹⁹ Ibidem, p. 274

2.5 *Le Polyphile* de Charles Sorel.

Ivan Barko sostiene en un artículo aparecido en *Revue d'Histoire Littéraire de la France* que una posible fuente del *Don Juan* de Molière se podría encontrar en la historia de *Polyphile* de Charles Sorel⁴⁰⁰.

Barko piensa que Molière se podía haber inspirado en el relato de *Polyphile* para establecer la profesión amorosa de don Juan, que era inexistente tanto en *El burlador* de Tirso de Molina, como en las obras sucesivas del mito de don Juan realizadas por los italianos Cicognini, Biancolelli, etc. En cambio, Ivan Barko exceptúa que tanto en las comedias, de Dorimon como de Villiers, estos autores sí van a definir la estrategia amorosa del héroe, pero sin profundizar en sus motivaciones, ni en la idea de la concepción del amor que Molière sí efectuó en su comedia⁴⁰¹.

El texto del *Polyphile* al que se refiere Ivan Barko, se encuentra incluido en el libro de Sorel, poco conocido y titulado *Oeuvres diverses, ou Discours meslez*. Se trata de una recopilación de pequeñas obras en prosa de Charles Sorel, y que fue publicada en París, en el año 1663 por la Compagnie des Libraires⁴⁰².

En efecto, la historia de Polyphile, es la número IV del libro *Oeuvres diverses*, cuyo título es *Polyphile, ou l'Amant de plusieurs Dames; La defense de ses diverses amours, avec la Réponse et la réplique*. Ivan Barko explica que la obra se estructura en forma de debate, tan del gusto de los escritores de su tiempo, pieza dialógica en prosa, a modo de diálogo socrático, en donde el personaje Polyphile defiende en primera persona sus amores múltiples. A continuación, existe una contestación o réplica a lo expuesto por Polyphile, por parte de otro narrador, y por último, una nueva intervención de Polyphile o contrarréplica. Ivan Barko concluye diciendo que el debate dialéctico será ganado por el personaje Polyphile⁴⁰³.

⁴⁰⁰ *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, « Une source du « Dom Juan » de Molière : le « Polyphile » de Sorel? » Ivan Barko, Paris, Société d'Histoire Littéraire de la France, mayo-junio, año 1974 n° 3.

⁴⁰¹ Ibidem, pp.469-470.

⁴⁰² Ibidem, p. 470.

⁴⁰³ Ibidem, p. 470.

A continuación, Barko aporta las razones por las cuales Molière se basó en la obra de Sorel, para dotar a su don Juan de su filosofía amorosa. Para ello, Barko elige varios fragmentos del debate de Sorel, en donde Polyphile explica sus principios en materia de amores. En primer lugar, Ivan Barko explica que la extensión de los episodios es muy diferente, en una y otra obra, porque mientras Sorel va a necesitar diecinueve páginas para exponer la fe amorosa de su personaje, en el caso de Molière, este va a reducir considerablemente el número de párrafos al respecto. Pero, no obstante, las semejanzas entre ambas relaciones, resulta bastante sorprendente, según Barko⁴⁰⁴.

Los lugares comunes entre *Polyphile* y *Don Juan* de Molière son los siguientes. Según Ivan Barko, y como declaración de principios, los dos personajes piensan que amar a una sola mujer o mantenerse fiel a una sola es algo corriente y vulgar, en el caso de Polyphile, o ridículo en el caso de don Juan⁴⁰⁵:

<i>Polyphile</i>	<i>Don Juan</i> de Molière
Quoy qu`ils disent, [...]	Non, non, la constance n'est bonne
leur conduite est basse et vulgaire.	que pour des ridicules.

Otro aspecto en el que coincidirían las opiniones de los dos personajes es en que todas las bellas mujeres merecen ser amadas, y no se las puede despreciar o hacerlas menoscabo, por el hecho de encontrar a una en primer lugar⁴⁰⁶:

<i>Polyphile</i>	<i>Don Juan</i> de Molière
Il aymoít également toutes celles	Toutes les belles ont droit
qu'il voyoit, & qui meritoient d'estre aimées .	de nous charmer.

⁴⁰⁴ *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, « Une source du « Dom Juan » de Molière : le « Polyphile » de Sorel ? » Ivan Barko, Paris, Société d'Histoire Littéraire de la France, mayo-junio, año 1974 n° 3, pp. 470-471.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p.471.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p.471.

Otro elemento de conexión entre Polyphile y don Juan es que no importa tanto las características físicas de las damas, si son morenas, rubias, etc., como que sean bellas⁴⁰⁷:

Polyphile
Pourquoy voudroit-on
que je ne aymasse qu'une Brune,
ou qu'une Blonde
.... car pour le mien, il se trouve
également touché de toutes sortes
de Beauté.

Don Juan de Molière
Pour moi, la beauté me ravit
par tout ou je la trouve.

Por último, ambos personajes consideran los anhelos de conquista amorosa, como un deseo irrefrenable, que para su logro será necesario utilizar una estrategia militar, cuya victoria sería equiparable, en el caso de *Don Juan* de Molière a aquellas gloriosas conquistas del gran Alejandro Magno. También Polyphile considera que la seducción amorosa comporta la gloria de la conquista de todas las mujeres de la tierra⁴⁰⁸:

Polyphile
...je vous confesse
que je ne me contente pas
de voir et d'aimer
toutes les Dames d'une Ville ;
je voudrais voir toutes celles de
l'Europe, & mesme de la Terre
entière.

Don Juan de Molière
...et comme Alexandre,
je souhaiterais qu'il y eût
d'autres mondes, pour y pouvoir
étendre mes conquêtes amoureuses.

⁴⁰⁷ *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, « Une source du « Dom Juan » de Molière : le « Polyphile » de Sorel ? » Ivan Barko, Paris, Société d'Histoire Littéraire de la France, mayo-junio, año 1974 n° 3, p. 471.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 471.

Sin embargo, Ivan Barko también es consciente de las diferencias que separan sendas declaraciones amorosas. Para ello, va a mencionar tres puntos, en donde ambos textos son divergentes. Así, en primer lugar, Barko afirma que el personaje de don Juan de Molière incorpora a sus principios amorosos el motivo del *tempus fugit* es decir, don Juan no quiere “sacrificar” su juventud a una sola mujer. En cambio, Sorel nada dice de esto en la descripción de su Polyphile. En segundo, lugar Barko añade que en Molière, don Juan es un depredador amoroso, porque una vez seducida la dama es abandonada para conquistar a otra diferente; es decir, don Juan sería, para Ivan Barko, el conquistador-cazador, mientras que Polyphile sería el conquistador simultáneo, capaz de mantener con sus damas relaciones amorosas ambivalentes. Concluye, Barko diciendo que otra diferencia entre los dos personajes radicaría en la concepción platónica-amorosa del Polyphile, en donde el personaje declara que lo que en realidad persigue o pretende alcanzar en sus relaciones con las mujeres es la búsqueda de la Belleza⁴⁰⁹, extremo totalmente indiferente para don Juan, más aferrado a la experiencia amorosa efímera y material.

En el prólogo de *Oeuvres diverses ou discours meslez* de Charles Sorel, se compara a Polyphile con Polyandre, el personaje protagonista de la obra homónima de Charles Sorel, anterior al año 1647, en donde se destaca una de las diferencias fundamentales entre los dos personajes, ya que ambos representan dos conductas amorosas bien diferentes, remarcando en este prólogo que Polyphile es el primer “Philosophe Galand”⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, « Une source du « Dom Juan » de Molière : le « Polyphile » de Sorel ? » Ivan Barko, Paris, Société d'Histoire Littéraire de la France, mayo-junio, año 1974 n° 3, pp. 472-473.

⁴¹⁰ Sorel, Charles, *Oeuvres diverses ou discours meslez*, Paris, Compagnie des Libraires au Palais, 1663, edición digital :

http://books.google.es/books?id=D9xmNcACIxoC&pg=PA209&lpg=PA209&dq=oeuvres+diverses+ou+discours+meslez+de+charles+sorel&source=bl&ots=MUR4dZctSF&sig=j8fWQW0GdiXq77w03gBsoo8_BtM&hl=es&sa=X&ei=0M_wU8bFJaaY1AX4sIHgCQ&ved=0CC0Q6AEwBg#v=onepage&q=oeuvres%20diverses%20ou%20discours%20meslez%20de%20charles%20sorel&f=false

, p. à V.

He consultado el libro de Émile Roy, *La vie et les oeuvres de Charles Sorel. Sieur de Souvigny*⁴¹¹ y me ha resultado bastante esclarecedor para averiguar si la obra de Sorel es una de las posibles fuentes del *Don Juan* de Molière. En efecto, Émile Roy apunta en su libro que Molière tendría muy en cuenta los diferentes escritos de Sorel, como modelo de inspiración de motivos y personajes para sus comedias.

En primer término, Roy compara la obra *Polyandre*, editada en el año 1647, cuyo personaje llamado también Polyandre se identificaría con el Polyphile pero en estado embrionario. Sigue diciendo Émile Roy que *Polyandre*, libro inacabado por su autor, contendría elementos que luego Molière utilizaría en otras de sus comedias⁴¹². Abundando en ese sentido, Roy afirma que Molière se basaría en ciertos elementos de su *Polyandre* para elaborar su comedia *Le Mariage Forcé*, así como también su comedia posterior *Tartuffe*. En efecto, de *Polyandre*, sigue comentando Émile Roy, imitará Molière el espíritu de la obra y ciertos detalles⁴¹³.

Concluye Émile Roy, diciendo que incluso en las magistrales obras de Molière, *Le Misanthrope*, o *Les Femmes Savantes*, siempre hay elementos o detalles que recuerdan la obra de Sorel⁴¹⁴.

2.6 El burlador de Sevilla de Tirso de Molina, ¿fuente directa de Don Juan de Molière?

Muchas y concienzudas páginas dedicó Gendarme de Bevotte en su libro *La légende de Don Juan* a analizar las relaciones o el parentesco entre las dos obras. En primer lugar, Bevotte cita un estudio de Souliè, titulado *Recherches sur Molière*, p. 269, en donde este autor afirma que en el inventario realizado en la biblioteca de Molière, tras la muerte de este, es cierto que figuraban comedias españolas, pero sin llegar a consignarse cuáles⁴¹⁵.

⁴¹¹ Roy, Émile, *La vie et les oeuvres de Charles Sorel. Sieur de Souvigny*, Paris, Hachette, 1891, edición digital: <https://archive.org/stream/lavieetlesuvres00goog#page/n13/mode/2up>

⁴¹² Ibidem, pp. 187 y 193.

⁴¹³ Ibidem, pp. 210 y 212.

⁴¹⁴ Ibidem, p. 221.

⁴¹⁵ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gèneve, Slatkine, 1993, p. 149.

Gendarme de Bevotte también añade que Molière tomó como modelo para sus obras varias comedias españolas. En concreto, Bevotte cita la comedia de Moreto *El desdén con el desdén*, que Molière refundiría en *La Princesse d'Élide*. Molière también imitaría la obra de Lope *La discreta enamorada* en su *l'École des maris*⁴¹⁶.

En esa misma línea de préstamos de comedias españolas al teatro de Molière, Gendarme de Bevotte reconoce que, aparentemente, el comediógrafo francés hizo suyos “ciertos detalles” de *El burlador* de Tirso para su *Don Juan*⁴¹⁷. Evidentemente, no se trata solo de unos detalles, pues la estructura y trama de ambas obras es similar. Pero, veamos los detalles de los que habla Bevotte:

En concreto, el investigador alude a las escenas referentes al convite de la estatua, en casa de don Juan, cuando este ordena a su criado que se siente a la mesa y coma junto al convidado⁴¹⁸:

Acto III, de *El burlador* de Tirso:

DON JUAN Siéntate, Catalinón.

CATALINÓN No, Señor; yo lo recibo
por cenado.

DON JUAN Es desconcierto.

¡Qué temor tienes a un muerto!

¿Qué hicieras estando vivo?

¡Necio y villano temor!⁴¹⁹.

⁴¹⁶ Gendarme de Bevotte, Georges: *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 149.

⁴¹⁷ Ibidem, p. 149.

⁴¹⁸ Ibidem, p. 149-150.

⁴¹⁹ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, pp. 181-182.

Acto IV, escena XII, de *Don Juan* de Molière:

DON JUAN (a Sganarelle)

.....

Vamos, siéntate.

SGANARELLE

Señor, ya no tengo hambre.

DON JUAN

Siéntate, te digo. Que nos sirvan de beber. A la salud del Comendador. A la tuya, Sganarelle. Que le sirvan vino.

SGANARELLE

Señor, no tengo sed.⁴²⁰

Asimismo, añade Bevotte, también existen paralelismos entre las dos comedias, cuando la estatua se dispone a marcharse de la estancia de don Juan y este ordena a su criado que traiga una lámpara para iluminarle el camino; el Comendador replica que no necesita luz, alegando las misma causa, en uno y en otro caso⁴²¹:

Acto III de *El burlador* de Tirso:

DON JUAN Adiós.

Aguarda, iréte alumbrando

DON GONZALO No alumbres, que en gracia estoy⁴²².

Acto IV, escena XII, de *Don Juan* de Molière:

DON JUAN (a Sganarelle)

Coge esa antorcha.

LA ESTATUA

No se necesita luz cuando es el Cielo el que nos guía⁴²³.

⁴²⁰ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p.224.

⁴²¹ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 150

⁴²² Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 186.

Gendarme de Bevotte añade también similitudes entre los dos textos, en la escena del segundo convite, cuando don Juan le da la mano a la estatua⁴²⁴:

Acto Tercero de *El burlador* de Tirso:

DON GONZALO Dame esa mano,
no temas, la mano dame.

DON JUAN ¿Eso dices? ¿Yo, temor?
¡Que me abraso! No me abrases con tu fuego⁴²⁵.

Acto quinto, escena VI, de *Don Juan* de Molière:

LA ESTATUA

Dadme la mano.

DON JUAN

Aquí la tenéis.

LA ESTATUA

Don Juan, el empecinamiento en el pecado trae consigo
una muerte fatal, y las gracias del Cielo, cuando son rechazadas,
dan paso al rayo de su cólera.

DON JUAN

¡Oh, Cielos! ¿Qué es lo que siento? Un fuego invisible me abrasa;
no puedo soportarlo más, y todo mi cuerpo se convierte
en una ardiente hoguera. ¡Ah!⁴²⁶.

⁴²³ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p.225.

⁴²⁴ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 150.

⁴²⁵ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 198.

⁴²⁶ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p.238.

Sin embargo, Bevotte, más adelante en su argumentación, concluye que estos fragmentos de la obra de Molière, que en apariencia parecen copiados de la comedia de Tirso, no son tales, puesto que él piensa que el escritor francés los sacaría de la obra de Cicognini⁴²⁷. Me parece un tanto forzado extraer tal conclusión, cuando *El burlador de Sevilla* es anterior y el propio Cicognini bebe de las fuentes españolas para varias de sus comedias. En todo caso, Molière tomó estos detalles de Cicognini y este a su vez de Tirso, por lo que la fuente en ambos casos no es otra que *El burlador*.

Para justificar la aseveración anterior, Gendarme de Bevotte alega que no existe en la época ningún escrito que mencione relación alguna entre el texto fundador y el de Molière. En efecto, continúa diciendo Bevotte, ni los escritores coetáneos al *Don Juan*, ni aquellos textos críticos contra la obra de Molière, como el del abogado Rochemont titulado *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de Pierre*, así como tampoco aquellas obras panegíricas de *Don Juan*, como *Réponse aux observations* o *Lettre sur les Observations*, aparecidas en 1665, después del estreno de *Don Juan*, el 15 de febrero de 1665, se aludía a la obra del mercedario; es más, en todas, se daba a entender que la pieza de Molière había sido traducida de las obras italianas. Además de que tampoco existían datos de que ninguna compañía española de teatro, hubiera representado *El burlador* en Francia por aquellas fechas, y por lo tanto, parecía poco probable que la obra de Tirso se conociera allí de manera directa, en el año 1665⁴²⁸.

No obstante, hay elementos en *Don Juan* de Molière que no existen en la comedia de Cicognini. En efecto, y como ejemplo, según la transcripción de la comedia *El convidado de piedra* de Cicognini que he manejado, la de Giovanni Macchia en su libro *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, en la pieza de Cicognini, don Juan no obliga al criado, en este caso Passarino a sentarse a la mesa en presencia de la estatua, como sí sucede en la obra del comediógrafo francés y también en el *El burlador*:

⁴²⁷ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gèneve, Slatkine, 1993, p. 151.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 151.

PASSARINO. ¡Dios mío, pobre de mí!

DON JUAN. ¿Qué pasa?

PASSARINO. Es el barbudo aquel.

PASSARINO. (*Coge el fuego, y va a recibir a la estatua, la lleva a la mesa y después dice.*)

Si hubiese sabido que vendrías habría dejado sin pan a Sevilla, sin carne a la Arcadia, sin pescado a Sicilia, sin aves a Fenicia, sin frutas a Nápoles, sin oro a España, sin plata a Inglaterra, sin tapices a Babilonia, sin sedas a Bolonia....
come, Convidado.

ESTATUA. No necesita alimentos terrenales quien está fuera de la vida mortal.

DON JUAN. ¿Dónde estás, Passarino?

Passarino está escondido debajo de la mesa.

PASSARINO. Estoy en la bodega señor, ¿qué desea?

DON JUAN. ¿Quieres que cante?

ESTATUA. Haz lo que quieras⁴²⁹.

Únicamente existiría ese precedente, en el caso de que el *canovaccio El convidado de piedra* de Biancolelli se demostrara que es anterior a la comedia de Molière, puesto que sí aparece en la comedia ese motivo, aunque de forma un tanto larvada:

NARRADOR (Arlequín):

...Mi amo me ordena que coma: cojo una tajada y, en el momento en que me la llevo a la boca, la estatua me mira y hace un movimiento con la cabeza que me espanta.⁴³⁰

En su tarea de comparar textos, Gendarme de Bevoitte se ocupa de unos versos del personaje del marqués de la Mota en *El burlador*, aunque en la comedia de Molière no existe este personaje. Sin embargo, sí va a relacionar esos versos con aquellos que dice Oronte, el personaje de *Le Misanthrope*, cuando exclama:

⁴²⁹ Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, pp. 196-197.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 160.

Belle Philis, on désespère
Alors qu'on espère toujours⁴³¹.

Que los encontramos en el acto segundo de *El burlador* de Tirso:

MÚSICOS *El que un bien gozar espera,
cuanto espera, desespera*⁴³².

Sin embargo Bevotte vuelve a desestimar que Molière hubiera tomado prestado el pareado de *El burlador* de Tirso, porque según él, se trataba de expresiones muy utilizadas, incluso entre escritores franceses como Pierre Corneille, quien en su obra *Le Cid* utilizaría unos versos parecidos o también en la obra de Pierre de Ronsard⁴³³.

Concluye Bevotte que, si Molière imitó esos versos de algún escritor español, ese sería, sin lugar a dudas, Lope de Vega, puesto que la obra del Fénix de los Ingenios sí que la conocería Molière. En concreto, afirma Bevotte, Molière habría tomado esos versos del tercer acto, escena séptima de *La moza del cántaro* (1618), en donde el galán, que curiosamente también se llama Don Juan dice:

Cuando pensaba esperar
quiere amor que desespere.⁴³⁴

Algo que no me ha quedado claro es por qué Gendarme de Bevotte asegura con tanta vehemencia que la comedia de Lope de Vega, *La moza del cántaro*, la conocía Molière, dado que no aporta ningún documento para el caso y todo lo basa en la interpretación de unos versos. Porque valdría lo mismo afirmar que los versos del marqués de la Mota los podría haber sacado el autor de *Don Juan* de *El burlador* de Tirso, dado que sería más lógico.

⁴³¹ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gèneve, Slatkine, 1993, p. 150.

⁴³² Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 143.

⁴³³ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gèneve, Slatkine, 1993, p. 152.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 152.

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. Bevette va a enumerar las diferencias sustanciales que existen en cuanto a los acontecimientos de la historia de don Juan entre los italianos, los franceses y Molière. En primer lugar, Gendarme de Bevette afirma que la narración del naufragio de don Juan y su criado sucede como un hecho pasado, que es contado, tanto en la comedia de Molière como en la de Villiers, en la que un campesino se encarga de contar la historia, en cambio en el caso de *El burlador* el naufragio es una acción que acontece en la comedia⁴³⁵.

Otra diferencia, dentro del episodio anterior, es que en el caso de la comedia de Tirso, don Juan sólo seduce a la pescadora Tisbea, sin embargo, tanto en las comedias de Molière como la de Villiers don Juan seduce a dos pescadoras⁴³⁶. Pienso que esa diferencia es superficial y no es determinante para negar la inspiración en Tirso, pues en esencia, se trata de la conquista de una mujer plebeya y, en concreto, pescadora. Que fueran una o dos es algo accidental y lógico dentro de la *variatio* en el desarrollo de un motivo.

En cuanto a la relación de don Juan con su padre y los diálogos que se establecen entre ellos, piensa Bevette que Molière sigue a Dorimon y a Villiers, porque las intervenciones de ambos personajes conjuntamente, son más extensas, tienen mayor desarrollo⁴³⁷. En efecto, yo pienso también que esas escenas en las comedias francesas ofrecen un mayor calado psicológico si lo comparamos con la relación un tanto convencional, que el personaje don Juan de Tirso mantiene con su padre, lo que no invalida una inspiración en *El burlador*, primera obra en la que el seductor se relaciona con su padre.

⁴³⁵ Gendarme de Bevette, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 153.

⁴³⁶ Ibidem, p. 153.

⁴³⁷ Ibidem, p. 153.

Por otro lado, añade Bevotte, las escenas de don Juan con la estatua del Comendador son diferentes también, con respecto al modelo español. En primer término, en el caso de las comedias de los italianos y de Villiers, Dorimon y Molière, va a ser siempre el criado quien invite a la estatua a cenar, mientras que en *El burlador* es el mismo don Juan quien convida al Comendador. Tampoco en la comedia de Tirso, tras la invitación, la estatua hace ningún gesto como respuesta, en cambio, tanto en las comedias de los franceses como en las de los italianos, la estatua del Comendador asiente con la cabeza⁴³⁸.

Gendarme de Bevotte va a analizar los episodios nuevos que Molière desarrolla en su comedia, que no están en la comedia de Tirso, como el encuentro con el pobre, cuyos antecedentes se encontrarían, según Bevotte en la escena con el peregrino que los italianos ya introdujeron en sus obras y que tanto Dorimon como Villiers también la incluyeron en sus respectivas comedias⁴³⁹.

Otra diferencia que apunta Bevotte, entre *Don Juan* de Molière y *El burlador* de Tirso de Molina es que en las escenas finales de ambas comedias, cuando muere don Juan, en la pieza de Molière, el criado exclama que ha perdido su salario, siendo esta frase legado de los italianos, con Cicognini a la cabeza⁴⁴⁰.

Gendarme de Bevotte, continúa afirmando que, tanto la supresión de personajes como la incorporación de otros nuevos a la historia matriz, así como la reducción de la unidad de espacio, limitando esta a Andalucía, a Sevilla, fue obra de los comediógrafos franceses Dorimon y Villiers, y que Molière imitará en su comedia. En efecto, el marqués de la Mota deja de ser un personaje en las comedias de aquellos, así como el Rey de Nápoles, y el Rey de Castilla. Molière irá más allá, eliminando personajes femeninos como la duquesa Isabela⁴⁴¹. Eso es bien cierto, y así, tampoco se encuentra en la comedia de Molière el personaje femenino clave en la comedia tirsiana, doña Ana, por ser la hija del Comendador. Esos dos personajes femeninos de la nobleza, los cambiará Molière por doña Elvira, su original creación, o casi, de la que hablaremos más adelante. En cuanto a Tisbea, Molière desdoblará ese personaje de la comedia de Tirso en dos, por un lado Charlotte y por el otro Mathurine, a las que don Juan cortejará a la vez. En cuanto a la Aminta tirsiana sólo se la menciona en la pieza de Molière.

⁴³⁸ Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gèneve, Slatkine, 1993, p. 154.

⁴³⁹ Ibidem, p. 155.

⁴⁴⁰ Ibidem, p. 155.

⁴⁴¹ Ibidem, p. 155.

Bevotte añade, que tampoco el trasunto religioso de la obra de Tirso tiene cabida en la comedia de Molière, no en vano la comedia del mercedario se llamará drama teológico. En efecto, en *Don Juan* no se plantean ni el dogma teológico de los pecados irredentos contra el Espíritu Santo, que creo que Tirso postulaba en su obra, ni la polémica en su época de la salvación mediante el arrepentimiento *in extremis*⁴⁴². En cambio, Molière va a introducir en su obra otras inquietudes filosóficas como el “libertinismo”, rayano en el ateísmo.

Gendarme de Bevotte opina, creo que acertadamente, que Molière ha introducido más elementos cómicos que los que se encuentran en *El burlador*, en donde la comicidad se reduce y tiene sólo un nombre propio: Catalinón. Efectivamente, Molière va a hacer propios los *lazzi* la Commedia dell’arte italiana, en donde el papel del criado ha subvertido el orden y se ha colocado al nivel de don Juan o casi⁴⁴³.

Como idea general de *Don Juan* de Molière, Gendarme de Bevotte termina diciendo que su autor ha querido mostrar en su comedia un profundo análisis de la personalidad y el carácter de don Juan, así como una pintura de costumbres de su época, y las consecuencias sociales de todo ello⁴⁴⁴.

Otra de las características de la obra de Molière es que está escrita en prosa y en esto no seguiría a sus compatriotas Dorimon y Villiers y quizás sí a los italianos. Mauro Armíño, en su libro *Tartufo, Don Juan o El Convidado de Piedra* comenta que es curioso que Molière utilizara la prosa para escribir su *Don Juan*, cuando hasta entonces sólo lo había hecho en el caso de farsas de un solo acto y también para comedias ligeras como *El casamiento a la fuerza (Le mariage forcé)*⁴⁴⁵.

⁴⁴²Gendarme de Bevotte, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 155.

⁴⁴³ Ibidem, p. 155.

⁴⁴⁴ Ibidem, p. 157.

⁴⁴⁵ Molière, *Tartufo, Don Juan o El Convidado de Piedra*, traducción e introducción de Mauro Armíño, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 11.

No parece ser que fuera la precipitación la razón por la que Molière prefiriera la prosa al verso, puesto que según comenta Michel Bideaux en su artículo sobre Molière, en el libro *Dictionnaire de Don Juan*, el comediógrafo encargó los decorados de su comedia en diciembre de 1664 y el estreno, como ya se dijo, fue el 15 de febrero de 1665. Los decorados, según apunta Bideaux fueron laboriosos, por tratarse de una comedia *à machines* o de tramoya, necesaria para la puesta en escena de episodios sobrenaturales⁴⁴⁶. Este tipo de comedia -añade Mauro Armíño- fue la única comedia tramoyística que escribiera Molière⁴⁴⁷.

2.6.1 Análisis comparativo *Don Juan Molière* y *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.

Para empezar, la comedia de Molière se compone de cinco actos frente a los tres de *El burlador*, otra diferencia que ya se adelantó y que además, no está escrita en verso, sino en prosa. También, Molière va a elegir como escenario único Sicilia, frente a las variadas localizaciones de la obra tirsiana.

En cuanto a los personajes, se mantienen por supuesto don Juan y su criado, que aquí se va a llamar Sganarelle; el padre de don Juan también cambia su nombre, porque se llama don Luis. El personaje femenino fundamental de la comedia es doña Elvira, casada con don Juan, que sustituye prácticamente a todos los personajes femeninos de *El burlador* de Tirso, puesto que los otros personajes femeninos de la comedia de *Don Juan*, Charlotte y Mathurine se podrían considerar muy secundarios, personajes-satélites de doña Elvira, por la poca relevancia que tienen en la obra, así como el conjunto de campesinas y otros personajes como La Violette, criada de don Juan. Desaparecen de la comedia tanto el duque Octavio, como el marqués de la Mota, que no son sustituidos por otros galanes, dando así mayor protagonismo al propio don Juan.

⁴⁴⁶ Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p.636.

⁴⁴⁷ Molière, *Tartufo, Don Juan o El Convidado de Piedra*, traducción e introducción de Mauro Armíño, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 13.

En cambio, en lugar de aquellos, Molière crea dos personajes masculinos nuevos, que son los hermanos de doña Elvira, don Carlos y don Alfonso, además de Guzmán, el escudero de doña Elvira. También Molière introduce en su comedia, el personaje de Dimanche, el burgués prestamista de don Juan, así como también a Pierrot, el prometido de Charlotte, como un guiño a más a los caracteres de la *Commedia dell'arte italiana*⁴⁴⁸.

La primera escena del primer acto de *Don Juan* de Molière también se desarrolla en el interior de un palacio como en el caso de *El burlador*⁴⁴⁹.

En esa primera escena ya aparece una diferencia sustancial con *El burlador de Sevilla* de Tirso. Se trata de la presentación de don Juan. En efecto, Tirso de Molina nos presenta a don Juan en plena acción, embaucando a la duquesa Isabela, tras hacerse pasar por su prometido. En cambio, Molière nos va a presentar a don Juan, indirectamente, a través de la intervención de Sganarelle, su criado. Mediante esa táctica dramática, y en opinión de Mauro Armiño, se va a desplazar el foco de atención del amo al criado, como se había hecho en el *canovaccio* de Biancolelli⁴⁵⁰.

Antes de presentar a su amo, mediante un diálogo con Guzmán, el escudero de doña Elvira, Sganarelle, en un monólogo, va a efectuar una alabanza al tabaco, manteniendo en su mano una tabaquera:

SGANARELLE

Diga lo que diga Aristóteles y toda la filosofía, no hay nada igual al tabaco; es la pasión de la gente cultivada, y el que vive sin tabaco no es digno de vivir⁴⁵¹.

Guzmán ha llegado a Sicilia acompañando a su ama para buscar a don Juan. Por la conversación de Guzmán con Sganarelle, sabemos que doña Elvira es la mujer de don Juan, a quien este ha abandonado tras haberla raptado de un convento.

⁴⁴⁸ Molière, *Tartufo, Don Juan o El Convidado de Piedra*, traducción e introducción de Mauro Armiño, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p.138.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, pp.138-139.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁵¹ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 139.

Guzmán manifestará a Sganarelle su estupor y sorpresa porque Don Juan, aun habiéndose casado con doña Elvira, haya faltado a su promesa de matrimonio y la haya abandonado. Entonces, Sganarelle se explaya a gusto y le explica que para don Juan el matrimonio no significa nada, porque se casa con todas:

SGANARELLE

..... No le cuesta nada contraer matrimonio; no emplea otras trampas para cazar a las bellas; se casa con la misma capacidad con que respira....y si te dijese los nombres de todas aquellas con las que se ha casado en diversos lugares, el capítulo duraría toda la noche⁴⁵².

En el texto anterior, se percibe otra de las diferencias entre el personaje de don Juan y el burlador de Tirso. Por un lado, Sganarelle explica que su amo para burlarse de las mujeres sólo les promete matrimonio. En cambio, en la comedia de Tirso, don Juan utilizaba diferentes estrategias de conquista con las mujeres, como ya sabemos. Así, a las mujeres nobles las engañaba suplantando la personalidad de sus amantes y a las plebeyas les prometía matrimonio, aunque sin cumplirlo, como es el caso de este don Juan polígamo molieresco. Otra diferencia, que se deriva de lo anterior, es de índole religiosa. El burlador de Tirso era un mentiroso, un rebelde, un impío, un impenitente, y un irreverente, porque confiaba en su juventud y en el tiempo que le quedaba para arrepentirse. Sin embargo, Molière crea a su personaje como un sacrílego por tres veces, como recalca Michel Bideaux en *Dictionnaire de don Juan*. En primer lugar, don Juan comete sacrilegio por raptar a una monja de su convento, en segundo lugar, por casarse con ella y abandonarla y en tercer lugar, comete profanación de lugar sagrado, en la tumba del Comendador⁴⁵³. Es decir, de *El burlador* a *Don Juan* de Molière hay un crescendo en el grado de depravación del personaje, en donde don Juan llega a hacerse ateo.

⁴⁵² Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 142.

⁴⁵³ Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p.640.

El personaje de Sganarelle representa en la comedia un papel relevante, como ya se dijo anteriormente, y además, actúa como censor de su amo, recriminándole su indeseable comportamiento. Esa característica del criado, por la que Sganarelle se enfrenta a don Juan como adalid de la moral católica, es lo que ha llevado a pensar a Gendarme de Bevette que Molière, para crear al personaje del criado, se basó más en la figura de Catalinón de *El burlador*, alejándole, a su vez de las creaciones escuderiles de sus compatriotas Dorimon y Villiers y, por supuesto, de los arlequines de los *canovacci* italianos⁴⁵⁴.

Como ejemplo de la afirmación anterior de Gendarme de Bevette, quiero comparar dos fragmentos de ambas obras, de *El burlador* y de *Don Juan*, en donde los respectivos criados reprenden a don Juan su innoble actitud con las mujeres. En el caso de Molière, se trata de la escena segunda del primer acto, en donde don Juan autoriza a su criado para que le hable en confianza. El fragmento de *El burlador*, es la escena anterior al engaño de Tisbea, al final del primer acto:

En *Don Juan*:

SGANARELLE.

Pero, señor, ¿entraría dentro del permiso que me habéis dado decir que estoy un poquitín escandalizado de la vida que lleváis?

DON JUAN.

¡Cómo! ¿Qué vida llevo?

SGANARELLE.

Muy buena. ¡Por ejemplo, cuando os veo casaros todos los meses, tal como hacéis!

DON JUAN.

¿Hay algo más agradable?

SGANARELLE.

Es verdad, comprendo que es muy agradable y muy divertido, y a mí también me gustaría, si en ello no hubiera ningún mal; pero, señor, burlarse así de un sacramento sagrado y...⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ Gendarme de Bevette, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 229.

⁴⁵⁵ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 147.

En *El burlador*:

CATALINÓN Ya sé que eres
 castigo de las mujeres.

DON JUAN Por Tisbea estoy muriendo,
 que es buena moza.

CATALINÓN ¡ Buen pago
 a su hospedaje deseas!

DON JUAN Necio, lo mismo hizo Eneas
 con la reina de Cartago.

CATALINÓN Los que fingís y engañáis
 las mujeres desa suerte
 lo pagaréis con la muerte⁴⁵⁶.

En la pieza de Molière abundan las citas o discursos del personaje de don Juan sobre diferentes aspectos de su personalidad, como sus declaraciones sobre el amor, tal como ya se adelantó en el capítulo sobre el *Polyphile* de Charles Sorel. Como complemento a lo anterior, Michel Bideaux, en su artículo a propósito de Molière, explica que el comediógrafo francés reafirma el talante y la filosofía de vida de su protagonista con respecto al amor, a la religión, a la hipocresía, y también hemos visto cómo Sganarelle alababa las virtudes del tabaco⁴⁵⁷. Gendarme de Bevoite señala a este respecto que la parte esencial del *Don Juan* de Molière es la pintura de caracteres centrada en su personaje principal⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 119.

⁴⁵⁷ Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, p.638.

⁴⁵⁸ Gendarme de Bevoite, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p, 226.

Esas declaraciones de principios del personaje de don Juan de Molière no se encuentran en la pieza de Tirso y, por lo tanto, se podría deducir de ello, que Molière va a crear un personaje más complejo psicológicamente que su predecesor, como así creo que es.

En su discurso sobre el amor, don Juan justifica su afán de conquista. al derecho para él inalienable de amar a todas aquellas mujeres hermosas, sin ningún tipo de restricción moral o religiosa, en contra de un “falso sentido del honor” que obliga a permanecer fiel a la primera mujer bella que se encuentra:

“No, no la constancia sólo es buena para los hombres risibles y apocados”⁴⁵⁹.

También, don Juan reconoce y hace suya la naturaleza efímera del amor:

“Pero cuando ha sido nuestra una vez, ya no hay nada que decir; todo lo hermoso de la pasión ha terminado y nos adormecemos en la tranquilidad de ese amor hasta que una nueva beldad viene a despertar nuestros deseos...”⁴⁶⁰.

El personaje, también va a comparar su seducción amorosa, con las conquistas llevadas a cabo por Alejandro Magno:

“En fin, no hay nada más dulce que vencer la resistencia de una bella criatura; y tengo, en esta cuestión, la ambición de los conquistadores...me siento con un corazón capaz de amar a toda la tierra y, como Alejandro, desearía que hubiese otros mundos para poder extender en ellos mis conquistas amorosas.”⁴⁶¹.

⁴⁵⁹ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 145.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 146.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 146.

En *El burlador*, en cambio, don Juan no justifica ni su conducta, ni mucho menos deja traslucir sus pensamientos. Creo que es un personaje más plano, más cercano al “tipo” teatral que al carácter. En este sentido, el protagonista se autodefine, de forma bastante lacónica, pero muy expresiva, en la segunda jornada:

DON JUAN
Sevilla a voces me llama
 el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejarla sin honor⁴⁶².

Otra de las divergencias entre los dos textos, y esta afecta a la construcción dramática de ambas obras, es que la comedia de Molière comienza in media res, con respecto a la historia de don Juan de Tirso, en donde los acontecimientos se desarrollan uno detrás de otro, en donde la muerte del Comendador, eje central de la historia, forma parte de la acción de la comedia. En cambio, en *Don Juan* de Molière la muerte del Comendador es un hecho acontecido con anterioridad:

SGANARELLE.

¿Y no teméis nada, señor, de la muerte de aquel comendador a quien matasteis hace seis meses?⁴⁶³

Siguiendo el curso de la comedia de Molière, aparecen otros elementos comunes con *El burlador*. Así, en la segunda escena del acto primero, se menciona una joven prometida, a punto de casarse, que podría relacionarse con el personaje de Aminta de la comedia de Tirso:

⁴⁶² Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 137.

⁴⁶³ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 149.

DON JUAN.

...La persona de quien te hablo es una joven prometida, la más adorable del mundo, que ha sido traída aquí por el mismo con el que viene a casarse; y el azar me hizo ver a esa pareja de amantes...Ese futuro esposo debe obsequiar hoy a su amada con un paseo por mar...tengo dispuestas una pequeña embarcación y gente con la que, con gran facilidad, pretendo raptar a la hermosa⁴⁶⁴.

Si bien el quinto acto de la comedia de Molière es la quintaesencia de la hipocresía, ya desde el primer acto el autor nos adelanta esa característica del carácter de don Juan. Así, cuando doña Elvira por fin lo encuentra, le pide explicaciones por haberla abandonado y don Juan se defiende mintiendo, aunque no logrará engañarla:

Escena tercera del primer acto:

DON JUAN.

.....puesto que es indudable que si me fui para huir de vos; no por las razones que os podéis figurar, sino por un puro motivo de conciencia, y porque no creía además que pudiese vivir con vos sin pecado. He sentido escrúpulos, señora...para desposarme con vos os saqué de la clausura de un convento...El arrepentimiento se ha apoderado de mí⁴⁶⁵.

El personaje de doña Elvira es la gran aportación de Molière al mito de don Juan. En palabras de Gendarme de Bevette, doña Elvira sería el personaje antagonista de don Juan, la antítesis del mujeriego. Un ser puro que opone su virtud al libertino, y que actúa por contraste, resaltando más todavía la perversidad de don Juan.⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pp. 149-150.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 154.

⁴⁶⁶ Gendarme de Bevette, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 227.

El acto segundo de *Don Juan* de Molière se desarrolla en un campo a la orilla del mar y cuenta el naufragio de don Juan y de su criado. La diferencia de este episodio con *El burlador* es que en la primera, la acción no acontece en escena, como en la obra de Tirso, sino que va a ser contada por la pescadora Charlotte y por su prometido Pierrot, quien salvó a don Juan y a Sganarelle de morir ahogados⁴⁶⁷. La narración del naufragio la toma Molière de Villiers.

Los personajes Pierrot y Charlotte, junto con Mathurine, son personajes típicos del teatro popular farsesco italiano. Estos personajes se expresan en hablas populares, como los de la Commedia dell'arte. Así, el diálogo que entablan al comienzo de este segundo acto Pierrot y Charlotte, está escrito por Molière, en su versión original francesa, en dialecto *patois*, propio de los campesinos de los alrededores de París, según Georges Couton⁴⁶⁸.

En la escena segunda, del segundo acto, don Juan descubre a Charlotte y se prenda de ella, examinándola como si fuera una pieza de caza. Este fragmento lo sacó Molière de Villiers, como anteriormente dije:

DON JUAN.

...¡Oh, qué lindo talle! Alzad un poco la cabeza, os lo ruego. ¡Qué cara tan bonita! Abrid del todo los ojos, ¡Qué hermosos son! Dejad que vea vuestros dientes, os lo suplico...⁴⁶⁹.

En la escena III del acto segundo de *Don Juan* de Molière se desarrolla un episodio con matices cómicos, heredero de los *lazzi* de los italianos, a base de trifulcas con cachiporras, peleas típicas de las comedias farsescas. En efecto, Pierrot descubre que don Juan intenta seducir a Charlotte, entonces, increpa a don Juan y este terminará golpeándole:

⁴⁶⁷ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 157.

⁴⁶⁸ Molière, *Le tartuffe. Dom Juan. Le misanthrope*, edición de Georges Couton, Paris, Gallimard, 1973, p. 357.

⁴⁶⁹ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 165.

PIERROT.

¡Eh! (Don Juan le da un bofetón.) Pardiez, no me peguéis. (Otro bofetón de Don Juan.) ¡Recontra! (Otro más.) ¡Caray! (Otro.) ¡Mecachis! ¡Recórcholis! No me parece bien eso de pegar a la gente, y no es ésa la recompensa que esperaba por haberos salvado la vida.⁴⁷⁰

En la siguiente escena, la IV, aparece Mathurine, otra enamorada de don Juan, quien al encontrarle con Charlotte, ambas se ponen celosas. En esta escena, también paródica, don Juan dice a cada una lo que quiere oír y Molière va a utilizar para ello el recurso escénico de los apartes. Las dos pescadoras se disputan a don Juan, hasta que interviene Sganarelle previniendo a Charlotte y Mathurine de los engaños de su amo.

El acto segundo termina con la noticia de que doce hombres buscan a don Juan, dando por terminada la aventura con las dos campesinas. Entonces don Juan decide huir y ordena a Sganarelle que intercambien la ropa, con las protestas lógicas del criado, que no quiere que lo confundan con su amo. Esta escena es muy parecida a aquellas en las que la justicia y don Philippe, perseguían a don Juan, en las comedias de Dorimon y de Villiers. Lo que difiere es la causa de la persecución. En efecto, mientras que en las obras de aquellos a don Juan se le persigue por la muerte del Comendador, ahora, en la comedia de Molière, son los hermanos de doña Elvira quienes buscan a don Juan para vengar el honor de su hermana:

Acto tercero, escena tercera de *Don Juan* de Molière:

DON CARLOS (hermano de doña Elvira):

...que la ofensa que pretendemos vengar consiste en una hermana seducida y raptada de un convento, y que el autor de esta ofensa es don Juan Tenorio, hijo de don Luis Tenorio⁴⁷¹.

⁴⁷⁰ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 171.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 193.

También, el cambio de vestimenta se encuentra en la obra tanto de Dorimon, como de Villiers, pero no existe en *El burlador*:

Escena VIII, del acto II, de *Don Juan* de Molière:

DON JUAN.

Como la partida es desigual, hay que valerse de la astucia y eludir hábilmente la desgracia que me persigue. Quiero que Sganarelle se ponga mi traje y yo...⁴⁷².

En su huida por el bosque, don Juan y Sganarelle conversarán bastante. En uno de esos diálogos del acto tercero el criado preguntará al amo cuál es su credo, pero este contestará con evasivas, hasta que claudica y realiza una declaración de fe, pero no lo que Sganarelle esperaba:

SGANARELLE.

....¿Es posible que no creáis en modo alguno en el Cielo?

DON JUAN.

Dejemos eso...

SGANARELLE.

....¿Y en el Infierno?

DON JUAN.

¡Eh!

SGANARELLE.

...¿No creéis en la otra vida?

DON JUAN.

¡Bah! ¡Bah! ¡Bah!

SGANARELLE.

....¿creéis en el coco?

DON JUAN.

¡Maldito imbécil!

DON JUAN.

Creo en que dos y dos son cuatro, Sganarelle, y en que cuatro y cuatro son ocho⁴⁷³.

⁴⁷² Molière, *Tartufo*, *Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 182.

Georges Couton afirma que la frase anterior pertenece al libertino Maurice de Nassau⁴⁷⁴.

En realidad quien defiende la religión va a ser el criado:

SGANARELLE.

...¿Vuestra religión, por lo que veo, es la aritmética? ...este mundo que vemos no es un hongo que ha salido él solito en una noche. Quisiera preguntaros quién ha hecho estos árboles, estas rocas, esta tierra, ese cielo ahí arriba, y si todo ello se ha hecho por sí solo⁴⁷⁵.

La argumentación anterior de Sganarelle es la prueba de la existencia de Dios por sus causas finales, argumento común en la teología tomista, según Georges Couton⁴⁷⁶.

La siguiente escena es la del pobre, de la que ya hemos hablado. El encuentro se produce porque don Juan y su criado se encuentran perdidos en el bosque y se dirigen al pobre para que les señale el camino⁴⁷⁷.

En el siguiente episodio, don Juan es testigo de que don Carlos, hermano de doña Elvira (aunque él no lo sabe) es atacado por tres hombres para robarle. Don Juan no dudará en defender a don Carlos, en un acto de valerosidad y nobleza:

Don Juan.

...Pero, ¿qué veo? ¡Un hombre atacado por otros tres! La partida es muy desigual, y no puedo tolerar esa cobardía⁴⁷⁸.

⁴⁷³ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pp. 186-187.

⁴⁷⁴ Molière, *Le tartuffe. Dom Juan. Le misanthrope*, edición de Georges Couton, Paris, Gallimard, 1973, p. 360.

⁴⁷⁵ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 188.

⁴⁷⁶ Molière, *Le tartuffe. Dom Juan. Le misanthrope*, edición de Georges Couton, Paris, Gallimard, 1973, p. 360

⁴⁷⁷ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 189.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 191.

Don Carlos no conoce tampoco a don Juan porque no le ha visto nunca, en cambio el hermano de don Carlos, don Alonso sí que le reconoce cuando llega al sitio en donde se encuentra su hermano con don Juan. Don Alonso alzará su espada para matarlo allí mismo, sin embargo don Carlos lo impide, porque le cuenta a don Alonso que don Juan le ha salvado la vida y está en deuda con él, por lo que pide a su hermano que se aplace la venganza.

DON CARLOS.

¡Hermano, deteneos! Le debo la vida, y sin la ayuda de su brazo me habrían matado unos bandidos que me asaltaron⁴⁷⁹.

La escena VI del acto tercero es la del encuentro de don Juan con la estatua del Comendador. En la comedia de Molière, tanto Sganarelle como don Juan se admiran de la magnificencia del sepulcro:

DON JUAN.

...Y lo que encuentro más admirable es que un hombre que se ha contentado en vida con una morada asaz sencilla, haya querido tener una tan magnífica cuando ya no la puede disfrutar⁴⁸⁰.

También en *El burlador*, don Juan alaba la riqueza y ostentación del sepulcro:

DON JUAN Éste es el que muerte di.
¡Gran sepulcro le han labrado!⁴⁸¹.

⁴⁷⁹ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 196.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 201.

⁴⁸¹ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 177.

Otro de las semejanzas entre ambas obras, se encuentra en la ironía o la burla de don Juan ante el aspecto de la estatua del Comendador. En *El burlador* se mofará de sus barbas, cuando tras leer el amenazador epitafio exclama:

.....
¿Y habéis vos de vengar,
buen viejo, barbas de piedra⁴⁸².

También en *Don Juan* de Molière, don Juan se burla, esta vez del traje que lleva la estatua:

DON JUAN.

¡Pardiez! ¡Menuda facha tiene, con su traje de emperador romano!⁴⁸³

En *Don Juan* de Molière la estatua no contiene ningún epitafio, cuando ya sabemos que en *El burlador* de Tirso el epitafio está servido:

DON JUAN « Aquí aguarda del Señor
el más leal caballero,
la venganza de un traidor ».⁴⁸⁴

En la comedia de Molière, después de que don Juan se ríe de la indumentaria del Comendador, el medroso de Sganarelle cree que la estatua les mira con malos ojos, pero es sólo una falsa apreciación del pobre Sganarelle:

...Parece que esté vivo y que se disponga a hablar. Lanza unas miradas sobre nosotros que me darían miedo si estuviese solo. Creo que no se alegra mucho de vernos⁴⁸⁵.

⁴⁸² Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 177.

⁴⁸³ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 201.

⁴⁸⁴ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 177.

⁴⁸⁵ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pp. 201-202.

A continuación, obligado por su amo, Sganarelle pregunta a la estatua una sola vez, la segunda vez es don Juan quien preguntará al Comendador, al mostrarse incrédulo cuando le dice su criado que la estatua le ha contestado haciendo un gesto con la cabeza:

DON JUAN.

Ven, animal, ven. Quiero que compruebes tú mismo tu cobardía. Fíjate. ¿Quiere el señor Comendador venir a cenar conmigo?

(*LA ESTATUA vuelve a bajar la cabeza.*)⁴⁸⁶

En cambio, en la obra de Tirso es don Juan quien preguntará a la estatua, de lo que ya se habló anteriormente.

En el acto IV de *Don Juan* de Molière la acción se desarrolla en casa de don Juan, en donde Sganarelle, comentando lo ocurrido con la estatua del Comendador, actúa de moralista y reprende a su amo:

SGANARELLE.

¡Eh, señor! No tratéis de desmentir lo que hemos visto con nuestros propios ojos. No hay nada más verdadero que esa seña de la cabeza; y no dudo que el Cielo, escandalizado de la vida que lleváis, haya hecho ese milagro para convenceros y hacer que...⁴⁸⁷.

En la escena tercera del acto IV de *Don Juan* de Molière, aparece un nuevo personaje, el ridículo Dimanche, prestamista y acreedor de don Juan, al que el seductor maneja a su antojo. Dimanche viene a cobrar lo que se le debe, pero al final se volverá a su casa con las manos vacías, abrumado por los cumplimientos y por las zalamerías de don Juan⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 203.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 205.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, pp. 207-212.

El padre de don Juan en la obra de Molière, don Luis aparece tarde en escena, en concreto, en la escena VI del quinto acto⁴⁸⁹. Todo lo contrario sobre la presencia de don Diego Tenorio en *El burlador de Sevilla*, cuya primera intervención tiene lugar ya en la segunda jornada⁴⁹⁰.

Don Luis, el padre de don Juan en la comedia de Molière, también desempeña un puesto en la corte al lado del rey, como en la obra de Tirso, sólo que en *Don Juan* el rey no aparece en la obra, solo se le menciona:

DON LUIS.

...¿Con qué ojos creéis en vuestra opinión que puedo ver ese montón de actos indignos, cuyo horrible aspecto es imposible disimular al mundo, esa serie ininterrumpida de malas acciones que nos obligan continuamente a poner a prueba la bondad del soberano, y que han agotado ante él los méritos de mis servicios y la influencia de mis amigos?⁴⁹¹.

Más adelante, en su extenso discurso, don Luis trata el tema, tan recurrente en la época, de la nobleza ociosa y sin virtud:

DON LUIS.

...¿Qué habéis hecho en el mundo para merecer ser noble?... No, no; el nacimiento no es nada donde no hay virtud⁴⁹².

Don Juan, a pesar de la dureza de las palabras de su padre, no se enfrentará a él, como en el caso de *El burlador*. Sólo después de marcharse su padre, deseará que aquel desaparezca, porque le “pone furioso ver padres que viven tanto como sus hijos”⁴⁹³.

⁴⁸⁹ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 215.

⁴⁹⁰ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 125.

⁴⁹¹ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 215

⁴⁹² *Ibidem*, p. 216.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 217.

En la escena IX de la obra de Molière, doña Elvira transfigurada en una especie de enviada del cielo, intentara mediar en la salvación de don Juan:

DOÑA ELVIRA.

Este perfecto y puro amor es el que me trae hasta aquí para vuestro bien, a fin de informaros de un aviso del Cielo...y ese mismo Cielo que ha tocado mi corazón y me ha hecho arrepentirme de todos los extravíos de mi conducta, me ha inspirado que venga a veros y deciros de su parte que vuestras ofensas han agotado su misericordia, y que su temible cólera está a punto de caer sobre vos; que de vos depende evitarlo con un pronto arrepentimiento⁴⁹⁴.

En la escena XI del quinto acto aparece (por fin, después de tantas visitas en casa de don Juan) el Comendador.

La visita del Comendador y su breve diálogo con don Juan, en donde se realiza el segundo convite, tan sólo ocupa página y media, mientras que en *El burlador* esa escena ocupa unas cinco páginas⁴⁹⁵.

El quinto y último acto de *Don Juan* de Molière comienza con la falsa conversión de don Juan ante su padre, quien terminará creyéndolo.

Otra novedad de la comedia de Molière es que en esa conversación entre padre e hijo, don Luis se muestra muy complacido de la transformación, para él casi milagrosa del hijo, y ahí es cuando se menciona a la madre de don Juan, quien también se sentirá orgullosa de ese feliz cambio en su hijo:

DON LUIS

...En cuanto a mí, voy ahora mismo a llevar la feliz noticia a vuestra madre⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 219.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 223-225.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 228

A continuación, Molière va a realizar otra afirmación de la personalidad de don Juan, que en realidad es una diatriba contra los hipócritas:

Don Juan.

... la hipocresía es un vicio que está de moda, y todos los vicios a la moda pasan por virtudes. El papel del hombre de bien es el mejor de todos los que se pueden representar. Hoy día la profesión de hipócrita tiene maravillosas ventajas.⁴⁹⁷

A continuación, existe toda una denuncia contra la cábala por parte de Molière que tanto daño le hizo en su profesión:

Don Juan.

No renunciaré a mis agradables costumbres, pero tendré buen cuidado de ocultarme, y me divertiré en sordina. Así, si llego a ser descubierto, veré sin moverme cómo toma mi partido toda la cábala, y seré defendido por ella contra viento y marea⁴⁹⁸.

En la escena quinta del acto V, a don Juan se le aparece un espectro, en figura de mujer tapada, quien exhorta a don Juan para que se arrepienta. Gendarme de Bevette piensa que esta mujer velada representaría sin duda a doña Elvira, que simbolizaría a todas las mujeres víctimas de don Juan⁴⁹⁹. A continuación, esa figura cambia en forma del Tiempo con una guadaña en la mano, pero don Juan sigue imperturbable, sin inmutarse⁵⁰⁰. Por último, en la escena sexta que cierra la obra, se le aparece a don Juan la estatua del Comendador, que le recuerda su cita ineluctable. Es decir, el segundo convite, o mejor dicho, el lugar del segundo convite que es la tumba del Comendador no existe en Molière, como sí ocurría en *El burlador*, porque la estatua viene al encuentro de don Juan en su casa.

⁴⁹⁷ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 230.

⁴⁹⁸ Ibidem, p. 231.

⁴⁹⁹ Gendarme de Bevette, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 176.

⁵⁰⁰ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pp. 236-237.

La estatua le dice a don Juan que le de la mano y don Juan exclama:

DON JUAN.

¡Oh, Cielos! ¿Qué es lo que siento? Un fuego invisible me abrasa; no puedo soportarlo más, y todo mi cuerpo se convierte en una ardiente hoguera. ¡Ah!⁵⁰¹.

A continuación se escucha un trueno entre grandes relámpagos, se abre la tierra bajo Don Juan y le engulle⁵⁰².

Sganarelle cierra la comedia, diciendo que con la muerte de don Juan todo el mundo está contento, el orden social se ha restablecido y sólo él se lamenta por la pérdida de su salario⁵⁰³.

2.7 Comentarios al Capítulo 2. Fuentes literarias del *Don Juan* de Molière.

Para terminar, y como resumen de lo anterior, creo que la comedia de Molière es un compendio de influencias heterogéneas, como muy bien apuntó Gendarme de Beville en su libro *La légende de Don Juan*. En efecto, Beville afirmaba, con bastante acierto, que la obra del comediógrafo francés sería, si se me permite la expresión un microcosmos dramático, en donde tendrían cabida diversos elementos, que configurarían los diferentes géneros que se vislumbran en la comedia: el drama religioso, la comedia farsesca o la farsa, la comedia de costumbres, y la comedia de caracteres⁵⁰⁴. En primer lugar, se encontraría el drama religioso, caracterizado por la profanación y el ultraje hecho a un difunto, así como la actitud desafiante e impenitente del seductor, que provocará su condena eterna y que además, sería el hilo conductor y una de las piezas argumentales clave del mito de don Juan, heredero de *El burlador*.

En segundo lugar, en el acto segundo de su comedia, Molière ha rendido un homenaje a la Commedia dell'arte, al utilizar personajes prototípicos de aquella, como Pierrot, Charlotte, Mathurine, y caracterizarlos y dotarlos de habla dialectal, en su caso, el *patois*. Esta segunda fuente es la de los cómicos italianos.

⁵⁰¹ Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 238.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 238.

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 238-239.

⁵⁰⁴ Gendarme de Beville, Georges, *La légende de Don Juan: son évolution dans la Littérature: des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1993, p. 173.

También Molière ha sabido caracterizar magistralmente a su don Juan, convirtiéndolo en un libertino y en un filósofo, introduciendo en su comedia el arte discursivo, en materia de religión, no sólo en el caso del protagonista, sino también, curiosamente, de su criado Sganarelle. Además, Molière, como hemos visto, se va a inspirar en *El Polyphile* de Charles Sorel para explicar, qué clase de amante es don Juan.

El *Don Juan* de Molière también ha sido adscrito al subgénero dramático de la llamada “comedia de costumbres”. Efectivamente, Molière realiza en su obra un cuadro de costumbres de su época. Así, su autor expone los pros y los contras de la nobleza libertina, que representa don Juan, planteando también una crítica contra la burguesía adinerada, sumisa y ridícula. Por último, y dentro de este apartado, el comediógrafo francés dedicará, en el quinto acto de su comedia una mordaz invectiva contra la cábala o contra los hipócritas.

Aunque no se puede adscribir en exclusiva a la comedia de capa y espada, sí hay elementos en la comedia de Molière, como el enredo y el honor, que, sin duda, la aproximan, como ocurre también en la comedia de Tirso. Efectivamente, en *Don Juan* se narran las peripecias del seductor al ser perseguido por los hermanos de doña Elvira para vengar el honor de su hermana. También los lances y los duelos que existen entre ellos, el código de honor entre caballeros, así como los equívocos que se ocasionan al intercambiarse don Juan y su criado los trajes, etc..

Más lejos de la obra del mercedario, *Don Juan* de Molière se caracteriza por ser fundamentalmente comedia de caracteres, comedia de costumbres, así como incluir en ella los componentes relacionados con la *Commedia dell'arte*,

CONCLUSIONES.

En relación a la primera parte de este trabajo, las fuentes de *El burlador de Sevilla*, pienso que primeramente, y hasta que se descubra algún documento que confirme la existencia de la leyenda sevillana de don Juan, que creo que, estaría directamente relacionada con el hecho de que el fraile mercedario se inspiró en el don Juan Tenorio histórico, hay que aceptar con interés las influencias razonables que Tirso pudo adoptar.

Sobre los otros personajes históricos, como Juan de Tassis, el conde de Villamediana o el duque de Osuna, pienso que el autor de *El burlador* pudo tenerlos presentes, pero solamente como ejemplos de abuso de poder de ciertos miembros de la clase nobiliaria, lo cual provocaría un clima social adverso en su época, que en sociología se ha venido a llamar el imaginario colectivo.

En cuanto a las fuentes folklóricas, creo que los tres romances, el de Coureña, el de Riaza y el de Revilla Vallejera son muestras fabulosas que el autor de *El burlador* probablemente conociera y que le llegaron a infundir, quizás, los temas fundamentales que componen su comedia, debido a la afición de los escritores del Barroco a incorporar en sus obras historias extraídas del Romancero. Así, los motivos o los temas que Tirso de Molina tomaría prestados de aquellos romances, serían la caracterización de su personaje don Juan como el caballero impío e irreverente que se burla de un difunto de piedra y le invita a cenar. También el mercedario recrearía a partir del romance de Riaza el segundo convite o convite macabro en el convento de San Francisco de Sevilla, y, por último, del de Revilla Vallejera asumirá la denominación del muerto como “convidado de piedra”. La única diferencia estriba -y ahí radica la originalidad de Tirso- en que en los tres romances el protagonista, al final, se salva por el efecto protector de relicarios y escapularios, mientras que don Juan en *El burlador* será condenado.

A propósito del apodo que será el subtítulo de la comedia de Tirso: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, me inclino a pensar que preferiblemente el mercedario la tomara del romance, antes que de la historia de don Diego de Almaraz, conocido tras su muerte con el sobrenombre de “el convidado de piedra”.

Sobre la cuestión de las fuentes literarias de *El burlador*, en primer lugar me voy a detener en el tema del convite macabro, puesto que el asunto de la ofensa a una estatua es un motivo tradicional, desde la literatura clásica. Parece ser que el convite a un difunto era una ceremonia fúnebre en las sociedades de los países nórdicos y también en la Bretaña y Normandía, incluso las primeras comunidades cristianas efectuaban esas prácticas. Nos cuenta Said Armesto en su libro *La leyenda de don Juan* que también en España y en concreto en Galicia, en el siglo XVI, hacia el año 1586, se acostumbraba a realizar esos convites. En efecto, y según testimonio del arqueólogo Barreiro de W, en su artículo titulado “La fiesta de difuntos”, aparecido en *Galicia Diplomática*, el 31 de octubre de 1883, se dice que el 2 de noviembre, día de difuntos: “En las iglesias y en los atrios se inhumaban los cadáveres. Dentro y fuera, pues, debía celebrarse el banquete en honor a los difuntos, en el cual se inspiraron tantos escritores creyéndolo fábula y fingiendo que a media noche los esqueletos celebraban otro banquete espantoso, correspondiendo a la broma de sus parientes vivos.”⁵⁰⁵. Por lo tanto, ya vemos que el tema del convite a los difuntos estaba muy extendido tanto en el occidente europeo como por España y en concreto en Galicia.

Tirso, en su comedia, sí va a explicar en qué consiste el convite macabro cuando don Gonzalo le dice a don Juan que: “Este plato es de alacranes y víboras.”⁵⁰⁶. Esa descripción del convite de ultratumba se podría relacionar con la representación de las tétricas viandas con que se agasaja a los dos bufones en la Crónica del Carnaval Romano del año 1519. En efecto, este tipo de banquete ya estaría documentado en Italia en una fecha tan temprana, muy anterior a la comedia de Tirso, y en consecuencia se podría considerar un antecedente de la misma.

En cuanto a las referencias literarias del personaje de don Juan, vemos claramente que el personaje tirsiano, por sus características y por su denominación en el título de la comedia como burlador, procedería de una larga lista de personajes disolutos, desde el Ixion clásico, pasando por Floovant, hasta llegar al Trickster inglés Daun John de la novela de Chaucer. Este último personaje es importante, ya se dijo anteriormente, porque es el que inaugura en la literatura occidental el nombre de don Juan.

⁵⁰⁵ Said Armesto, Víctor: *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, segunda edición, pp.100-101.

⁵⁰⁶Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla*, Estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007, p. 197.

Hemos visto también la nómina de comedias que tienen como protagonista a un burlador en el Siglo de Oro, precedentes de la de Tirso. De entre ellas yo destacaría *La fuerza lastimosa* de Lope de Vega, cuyo personaje Octavio, quien suplanta la identidad de otro para burlar a una dama, sería un firme candidato para la creación de don Juan.

Probablemente Tirso tendría también muy presentes las llamadas “comedias de comendadores” de Lope de Vega y de Calderón para cargar las tintas sobre los abusos de poder que don Juan ejerció en las campesinas Aminta y Tisbea.

Creo que es muy acertado considerar, por parte de ciertos estudiosos de *El burlador*, que a partir de los elementos literarios de los párrafos anteriores, Tirso realizase los primeros esbozos del personaje de don Juan en don Jorge y en don Luis, protagonistas masculinos de la segunda y de la tercera parte de *La santa Juana*.

He realizado un análisis de la comedia *El infamador* de Juan de la Cueva porque tradicionalmente, la crítica ha creído que podría ser un antecedente literario de la comedia de Tirso. Sin embargo, pienso que la pieza de Juan de la Cueva no es un precedente válido para *El burlador*, porque existen entre ambas obras diferencias sustanciales que las alejan. Por las mismas razones, también he examinado la comedia *Dineros son calidad*, atribuida a Lope de Vega, y es cierto que existen bastantes paralelismos con la comedia de Tirso, aunque sólo en el segundo tema, el de la estatua ultrajada, ya que el desenlace no es el mismo, porque en la comedia de Lope, Octavio no sucumbe ante la estatua. No obstante, hay que tener en cuenta que la datación de la comedia se presta a controversia, y podría tratarse de una obra posterior a *El burlador*.

En cuanto a la historia de Leoncio y su representación en 1615 en Ingolstadt, creo que podría estar emparentada con la narración medieval de Roberto el Diablo, más acorde con la naturaleza atea del personaje. Pienso que en el caso de Leoncio sí podría provenir de los ejemplares medievales, como opina Piero Menarini. Si aceptáramos ese mismo origen también para *El burlador*, la leyenda sevillana, de confirmarse su existencia debería retrotraer su historia para que hubiera sido incluida en los ejemplares. Lo que está claro es que ambas historias no son interdependientes, porque ni la naturaleza ni el carácter de los protagonistas son los mismos, ni tampoco existe confluencia en el desenlace de las comedias.

Sobre *¿Tan largo me lo fiáis?* debo decir que si se confirmase que la comedia es de 1660, como afirmaba don Emilio Cotarelo, se tendría que hablar no de una fuente de *El burlador* sino de una copia, aunque es cierto que esta es una de las obras de más discutida autoría y datación.

Por último, en cuanto a las fuentes literarias de la obra del mercedario, tanto el Pasquín Romano como el relato de *Don Juan* de Francisco Loubayssin de la Marca, y *El Sermón de Don Juan* serían tres antecedentes, en donde al protagonista de esas obras se les da el nombre de don Juan, antes de que Tirso mostrara al mundo la identidad de su personaje. En las dos primeras, se confirmaría el hecho de que fuera de nuestras fronteras ya era conocido el personaje don Juan, antes de que el mercedario diera su obra a la estampa. Porque según lo contado en el Pasquín, en la Italia de entre 1556-1559 parece que las infamias y tropelías del burlador eran de sobra conocidas. También, en el caso del relato de de la Marca, quien insiste en la veracidad de sus historias, este se hará eco que en uno de sus viajes por España conoció o le contaron la historia de ese don Juan, del mismo nombre que el personaje de *El burlador*. Asimismo, la existencia de *El Sermón de Don Juan* vendría de alguna manera a confirmar la teoría de Menarini sobre la difusión de la historia de don Juan a través de los exempla.

En el caso de las fuentes históricas de *Don Juan* de Molière, hemos visto que el comediógrafo francés disponía de abundantes ejemplos de personajes libertinos de su tiempo en los que fijarse, para crear a su personaje. La lista es larga; el marqués de Vardes, el conde de Guiche, el caballero de Lorraine. Incluso en el caso de algunos de ellos Molière utilizaría ciertas declaraciones o episodios de la vida de esos personajes para luego incorporarlas al discurso y a la acción de *Don Juan*. En efecto, tal es el caso del príncipe de Orange, quien confesó antes de morir que su único credo eran las leyes aritméticas, además del noble Roquelaure, quien entregó dinero a un pobre que blasfemaba, como nos contó Michel Bideaux. No obstante, creo que, como en el caso de Tirso de Molina, Molière no quería representar a ninguno de ellos, sino hacer un retrato de la nobleza libertina de su época.

En cuanto al príncipe Conti, pienso que Molière no debería sentir mucha simpatía por este personaje, devoto de la Compañía del Santo Sacramento del Altar, la cábala que tanto persiguió a nuestro autor, y es probable que Molière utilizara los mismos términos que Conti esgrimió para declarar su conversión al abad de Ciron, como afirmaba Schweitzer, porque el autor de *Don Juan* quizás pensaría que la transformación religiosa de Conti no era sincera, y por ello su figura le serviría como modelo del hipócrita para el quinto acto de su comedia.

Es un hecho constatable en la comedia de Molière y sobre todo durante el segundo acto, que nuestro autor se fijó en las piezas que los italianos escribieron sobre el tema de don Juan, como *El convidado de piedra* de Cicognini y quizás también en los *canovacci*. En cuanto a estos últimos, el problema que yo veo es el de su datación, porque los dos primeros que he analizado *El ateo fulminado* y *El convidado de piedra* no incluyen fecha, y el de Biancolelli, *Le Festin de Pierre*, está fechado con posterioridad a la fecha del estreno de *Don Juan* de Molière, aunque Giovanni Macchia piense que se podría haber representado con anterioridad a esa fecha, y que Molière lo habría visto.

Dejando a un lado el problema de las fechas, entre el *canovaccio* *El ateo fulminado* y *Don Juan* existirían bastantes semejanzas, no sólo en el segundo acto, sino también en cuanto al motivo del rapto de la dama de la obra. En efecto, en el *canovaccio*, el conde Aurelio, que representa a don Juan en la obra, rapta a Leonora, la hermana del duque Mario, del harén de las vestales; asimismo, en *Don Juan*, doña Elvira será secuestrada de un convento por don Juan. Y no sólo eso; en ambas comedias, el hermano o hermanos de la dama, como en el caso de la pieza de Molière perseguirán a don Juan para vengar su honor afrentado. Existe otro episodio en *El ateo fulminado* que se corresponde con la obra de Molière, y es el del ermitaño que pide limosna a don Juan y este último se burla de él.

El segundo *canovaccio* *El convidado de piedra* no es tan transgresor como el anterior, porque su argumento y personajes siguen más a *El burlador*, con las lógicas diferencias de una comedia burlesca.

El tercer *canovaccio* *Le Festin de Pierre* de Biancolelli también presenta elementos convergentes con *Don Juan*. En primer lugar, Arlequín, el criado de don Juan en la pieza de Biancolelli, realiza la presentación de su amo, como en el caso de Sganarelle en la obra de Molière. Además, en la escena del encuentro con el Comendador, don Juan ordena a su criado que invite a la estatua, y la segunda vez que se le pregunta lo hará el propio protagonista, como en *Don Juan*. Por último, la falsa conversión de don Juan del último acto de la comedia de Molière, también existe en el *canovaccio*, si bien en este es sólo un esbozo farsesco.

En cuanto a *El convidado de piedra* de Cicognini este autor elimina al personaje del padre de don Juan de la comedia. Hecho diversificador importante, que no existirá ni en los escritores franceses, ni tampoco en Molière. Y es más, tanto en Dorimon como en Villiers la figura del padre del seductor cobra una gran importancia, no en vano la obra de ambos se va a titular *Le Festin de Pierre ou le Fils criminal*. En el caso de Molière también dotará al personaje de don Luis, padre de don Juan, de un papel determinante, como figura con autoridad recriminatoria de la conducta de su hijo, motivo ya presente en *El burlador*.

En cuanto a las comedias de Dorimon y Villiers, pienso que tanto por la forma adoptada, el verso alejandrino, como por su tono grave y su contenido, recuerdan más a *El burlador* de Tirso que a *El convidado de piedra* de Cicognini, salvo en algunos detalles. Así es, los escritores franceses son fieles en el argumento a la comedia de Tirso, así como también van a mantener el carácter y la naturaleza de los personajes, en donde destacan el padre de don Juan, quien muere en ambas comedias, además de la acción de Amarante, sobre todo en la comedia de Dorimon, que es una copia del personaje de Tisbea en la obra del mercedario.

En relación a la influencia del personaje Polyphile, de la obra en prosa del mismo nombre, en los discursos de don Juan sobre su concepción del amor, pienso que es una acertada aportación de Ivan Barko. En efecto, estoy más de acuerdo con este investigador que con Bevotte, cuando este dice que la profesión de fe amorosa de don Juan la tomó prestada Molière de la obra de Villiers y de Dorimon, porque ya hemos comprobado que en el caso sobre todo de *Le Festin de Pierre ou le Fils criminal* de Villiers ese tipo de declaración amatoria se ve reducida a una estrofa, mientras que en *Don Juan* de Molière aquella es mucho más extensa y relacionada en su contenido con la de *Polyphile*.

En cuanto a las comedias de *El burlador* y *Don Juan*, vemos que como elementos comunes, destaca en primer lugar, la crítica a los vicios de la sociedad de su tiempo. Con respecto al argumento de *Don Juan*, Molière va a seguir la misma línea argumental que Tirso trazara para su comedia, aunque con saltos temporales; es decir, por ejemplo, la muerte del Comendador no sucede en escena, sino que es un hecho acontecido en el pasado, aunque como sabemos, el encuentro con la estatua sí formará parte de la acción de la obra. Destaca también la caracterización del personaje del criado. En efecto, tanto Sganarelle como su modelo, Catalinón, son cómplices de su amo, pero a la vez mantienen una actitud reprobatoria de sus vicios, y además se presentan ambos como adalides de la moral católica. Otros personajes que se reconocen en la comedia de Molière son, en primer lugar, don Luis muy parecido a don Diego en su abierta oposición a los desmanes de su hijo, así como a la vergüenza y al descrédito que siente ante el monarca por culpa de su hijo, aunque el discurso de don Luis sobre la nobleza de sangre ociosa no exista en *El burlador*. También Charlotte, la pescadora, representaría a Tisbea, a pesar de estar caracterizada como un personaje de la Commedia dell'arte, como también Mathurine. Hay además, alusiones en la comedia a Aminta.

En cuanto a las diferencias entre las dos comedias, en primer lugar, sobresale la caracterización del protagonista. En efecto, en Molière don Juan es un libertino y un ateo, condiciones morales que no formaban parte del burlador.

Otra novedad de la comedia de Molière con respecto a la de Tirso es la creación del personaje de doña Elvira y con ella la introducción de otros dos personajes, sus hermanos, y en consecuencia, una trama adicional a la historia. Doña Elvira será una verdadera “*donna angelicata*”, quien sustituye a las damas nobles de la comedia de Tirso, la duquesa Isabela y doña Ana. El personaje de doña Elvira sirve de contrapunto por su bondad al pérfido don Juan, resaltando así su naturaleza aleve; ella intentará mediar en su salvación pero finalmente no lo conseguirá.

En conclusión, Molière se fijaría en la comedia de Tirso en líneas generales para la creación de su *Don Juan*, si no directamente, pues algunos niegan que el escritor francés la conociera, sí a través de Dorimon y de Villiers, porque la comedia de Molière está muy lejos de ser una bufonada, una parodia, como sí lo serían los *canovacci* y la comedia de Cicognini. De todas formas, como apunté en páginas anteriores, no tenemos datos para negar que Molière conociera *El burlador* español, y todo hace pensar que bien pudo inspirarse en los versos del mercedario, aunque luego dejara su impronta y diera una “vuelta de tuerca” a la figura del protagonista y a la propia intención de la obra.

BIBLIOGRAFÍA.

Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999.

Castro, Américo, “El Don Juan de Tirso y el de Moliere como Personajes Barrocos”, en *Hommage a Ernest Martineche. Études hispaniques et américaines*, París, Editions D’Artrey, 1939.

De la Cueva, Juan, *El infamador, Los siete infantes de Lara*, edición de José Cebrián, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1992.

De los Ríos, Blanca, “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de « El rey Don Pedro en Madrid » y la creación del «Don Juan»” en *Tirso de Molina, Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962.

Diccionario de Mitología Clásica, Segundo Tomo, Biblioteca temática, Biblioteca de consulta, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

Dineros son calidad, atribuida a Lope de Vega, edición crítica de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Edition Reinchenberger, 2000.

Dolfi, Laura, “Tirso y Cicognini Dos Don Juanes frente a frente” es la traducción de «Tirso e Cicognini: due don Giovanni a confronto», en *La festa teatrale ispanica*, G. B. de Cesare, ed., Nápoles, Instituto Universitario Orientale, 1995b, edición digital:

<http://www.google.es/url?url=http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/tirso-y-cicognini-dos-don-juan-frente-a-frente>

Facio, Ángel, *Revista Primer Acto*, 243, II, 1992, Segunda Época.

Gendarme de Bevette, Georges, *La légende de Don Juan : son évolution dans la Littérature : des origines au Romantisme*, Gêneve, Slatkine, 1ª edición 1906, edición Consultada 1993.

Gendarme de Bevette, Georges, *Le festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Ed. Connély et Compagnie, Éditeurs, 1907, edición digital : <https://archive.org/stream/lefestindepierre00genduoft#page/n7/mode/2up>

Huerta Calvo, Javier, *Historia de mil y un Juanes*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

Losada Goya, José Manuel, *Bibliography of the Myth of Don Juan in Literary History*, (ed.), The Edwin Mellen Press, Lewiston - Queenston - Lampeter, 1997.

Macchia, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998.

Marañón, Gregorio, *Don Juan*, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1967, undécima edición.

Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996.

Menéndez Pidal, Ramón, "Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*", en *Estudios literarios*, décima edición, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973.

Molière, *Le tartuffe, Dom Juan, Le misanthrope*, edición de Georges Couton, París, Gallimard, 1973.

Molière, *Tartufo, Don Juan o El Convidado de Piedra*, traducción e introducción de Mauro Armiño, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

Molière, *Tartufo, Don Juan*, con prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

Revue d'Histoire Littéraire de la France, « Une source du « Dom Juan » de Molière : le « Polyphile » de Sorel? » Ivan Barko, Paris, Société d'Histoire Littéraire de la France, mayo-junio, año 1974 n° 3.

Rousset, Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978.

Roy, Émile, *La vie et les oeuvres de Charles Sorel. Sieur de Souvigny*, Paris, Hachette, 1891, edición digital:

<https://archive.org/stream/lavieetlesuvres00goog#page/n13/mode/2up>

Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan, Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, segunda edición.

Sorel, Charles, *Oeuvres diverses ou discours meslez*, Paris, Compagnie des Libraires au Palais, 1663, edición digital :

http://books.google.es/books?id=D9xmNcACIxC&pg=PA209&lpg=PA209&dq=oeuvres+diverses+ou+discours+meslez+de+charles+sorel&source=bl&ots=MUR4dZctSF&sig=j8fWQW0GdiXq77w03gBsoo8_BtM&hl=es&sa=X&ei=0M_wU8bFJaaY1AX4sIHgCQ&ved=0CC0Q6AEwBg#v=onepage&q=oeuvres%20diverses%20ou%20discours%20meslez%20de%20charles%20sorel&f=false

Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, estudio introductorio de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2007.