

**BOLETÍN  
DE LA  
REAL ACADEMIA  
DE EXTREMADURA  
DE LAS LETRAS Y LAS ARTES**



**Tomo XXIV**

**Año 2016**



BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA  
DE EXTREMADURA  
DE LAS LETRAS Y LAS ARTES

**BRAEX**

(Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras)

Tomo XXIV

Año 2016

DIRECTORA

Excma. Sra. Dña. Carmen Fernández-Daza Álvarez

CONSEJO ASESOR

Excmos. Sres.:

D. Francisco Javier Pizarro Gómez, D. Manuel Pecellín Lancharro, D. Feliciano Correa Gamero, D. Salvador Andrés Ordax, D. Manuel Terrón Albarrán, D. Miguel del Barco Gallego, D. Francisco Pedraja Muñoz, D. Pedro Rubio y Merino, D. Antonio Viudas Camarasa, D. José Miguel de Mayoralgo y Lodo, D. Eduardo Naranjo Martínez, D. Luis García Iglesias, D. José María Álvarez Martínez, D. Antonio Gallego Gallego, D. Antonio Montero Moreno, D. Gerardo Ayala Hernández, D. Luis de Llera Esteban, Dña. Pureza Canelo Gutiérrez, D. Jesús Sánchez Adalid, Dña. María Jesús Viguera Molins, D. José Luis Bernal Salgado.

Correspondencia y suscripciones:

Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras

Palacio de Lorenzana

Apartado de correos 117

10200 Trujillo, Cáceres (España)

Patrocinio:

Presidencia de la Junta de Extremadura.

Colaboración:

Excma. Diputación Provincial de Badajoz

Maquetación: Docunet *digitalizaciones* (BMD)

ISSN: 1130-0612

Dep. Legal: BA-000729-2016

Imprime: Servicio de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Badajoz

Printed in Spain.

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA  
DE EXTREMADURA  
DE LAS LETRAS Y LAS ARTES



**Tomo XXIV- Año 2016**

ISSN: 1130-0612



## Índice

<i>Partituras: Dos Elegías, Himno de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes y Marcha Académica.</i> MIGUEL DEL BARCO GALLEGO .....	9
<i>Música y Humanismo en los poemas de El Brocense</i> ANTONIO GALLEGO GALLEGO .....	43
<i>En torno a las colecciones artísticas de los Reyes Católicos en los reales palacios y monasterios</i> FRANCISCO JAVIER PIZARRO GÓMEZ .....	71
<i>Biografía de Salvador M<sup>a</sup> de Mena (1754-1788), el abogado de la Escuela Poética Salmantina (I)</i> ANTONIO ASTORGANO ABAJO .....	101
<i>Contribución de Extremadura a la historia política de España. El papel de las minorías en los procesos de regeneración</i> JOSÉ JULIÁN BARRIGA BRAVO .....	173
<i>Una singular novela poemática: Las respuestas del agua, de José María Saussol</i> MARÍA JOSÉ FLORES REQUEJO .....	199

<i>Los cines parroquiales de la Diócesis de Coria-Cáceres: una reconstrucción documental desde las Ciencias Sociales</i>	
ANGÉLICA GARCÍA-MANSO .....	219
<i>Alonso Vázquez de Cisneros, oidor y juez visitador de la Real Audiencia de Santafé de Bogotá y sus Ordenanzas de indios de 1620 (I)</i>	
VÍCTOR GUERRERO CABANILLAS .....	247
<i>Badajoz 1812, provecho y espectáculo de la ciudad tomada (I)</i>	
JACINTO J. MARABEL MATOS .....	279
<i>Libertos en Tierra de Barros (Badajoz) en la Edad Moderna: el estigma de la ilegitimidad</i>	
ESTEBAN MIRA CABALLOS .....	293
<i>Colegios jesuíticos de Extremadura: Don Pedro Ordóñez Flores y la frustrada fundación brocense</i>	
BARTOLOMÉ MIRANDA DÍAZ Y DIONISIO Á. MARTÍN NIETO.....	337
<i>El tiempo de las Fundaciones</i>	
JUAN CARLOS MORENO PIÑERO .....	369
<i>Las sepulturas de privilegio. Presencia en la Alta Extremadura</i>	
FRANCISCO SAYANS .....	427
<i>Del texto dramático-lírico a la representación: la obra dramática fuente de la ópera, el libreto y la puesta en escena. Un breve ejemplo en Don Giovanni</i>	
MARÍA VICTORIA SORIANO GARCÍA .....	479
<i>Actividades de los señores académicos.....</i>	527

***Del texto dramático-lírico a la representación:  
la obra dramática fuente de la ópera, el libreto  
y la puesta en escena. Un breve ejemplo  
en Don Giovanni***

MARÍA VICTORIA SORIANO GARCÍA\*

**INTRODUCCIÓN**

Al volver de Praga, Mozart le había pedido a Da Ponte un nuevo libreto; esta vez fue el poeta quien propuso el tema. Da Ponte estaba muy ocupado: tenía que escribir un libreto para Martín y Soler además de una traducción italiana del libreto de *Tarare* de Beaumarchais para Salieri. Al proponer a Mozart un texto cuyo argumento narraba las aventuras de Don Juan, “el disoluto castigado”, Da Ponte pensaba en el gran éxito que pocos meses atrás había obtenido en Venecia y en otras ciudades italianas la ópera *Ilconvitato di pietra* de Gazzaniga que, sobre libreto de Bertati, trataba el mismo tema. Da Ponte, presionado

---

\* La autora es doctoranda de la UNED.

por el ritmo de trabajo, manipuló sin escrúpulos el libreto existente, añadió nuevos episodios y modificó la poética para hacerla más moderna y discursiva.

En *Don Giovanni* revive, gracias a Da Ponte y la inspiración sacada de Molière, quizás una vertiente fabulosa en ese porcentaje de símbolos, moralidades y milagros que conforman la trama: pecados y castigos del disoluto, intervención de un personaje sobrenatural que actúa como vengador y luego el *deus ex machina* que resuelve la situación.

En general, se cree que Da Ponte y Mozart tuvieron presente el mito literario que se inició en el siglo XVII con la comedia de Tirso de Molina *El burlador de Sevilla* y que continuó con *Le festin de Pierre*, de Molière, con *Thelibertine*, de Shadwell, y con *Don Giovanni Tenorio ossia il disoluto* de Goldoni. En realidad, la fuente más próxima al libreto fue la obra de Molière aunque la ópera fuera escrita con celeridad y se pensara en un posible plagio del libreto de Gazzaniga. Pensamos que una copia de otro libreto no da seguridad ni al compositor ni al libretista, por lo que Da Ponte repasaría el mito y escogió la comedia de Molière agobiado, debido a la rapidez marcada para seguir manteniendo buenas relaciones con el emperador José II.

## **1. DON JUAN DE MOLIÈRE Y DON GIOVANNI DE DA PONTE**

### **1.1. Obras dramáticas fuentes de la ópera**

Cuando en la segunda década del siglo XVII Tirso, si a él se la atribuimos pues hay polémica sobre este punto, redacta su comedia *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, difícilmente podría hacerse a la idea de que estaba creando uno de los personajes que mayor trascendencia literaria y artística iba a tener con el paso de los años.

Francisco Florit Durán asegura en su artículo sobre la figura de Tirso de Molina<sup>2</sup> que no se crea el personaje de Don Juan de la nada. Lo realmente importante es que en la España del Barroco y de la Contrarreforma un dramaturgo construye una pieza teatral donde nada se deja al azar y que está protagonizada por un personaje que, por un lado, se configura como un auténtico vendaval erótico y, por otro, como un ser que goza avasallando, desde su privilegiada posición, honras, normas humanas, y, sobre todo, leyes divinas. Su final es condenarlo; estaba claro.

El análisis exhaustivo de cada acto y situaciones de *El burlador de Sevilla* no hemos considerado necesario incluirlo en este trabajo. Centramos la atención en escoger el perfil de Molière como fuente, llevados por la consideración de que Da Ponte y Mozart guardan más similitudes en esbozar a un don Juan más actual que aquel que inició el mito. Aun así, debemos tener muy presente la continua comparación entre *El burlador de Sevilla* y *Don Juan* porque la puesta en escena y la dramaturgia sólo pueden percibirse en su plenitud teniendo ambos dramas muy cercanos para llegar a conclusiones en *Don Giovanni*.

### **1.1.1. Don Juan o El festín de piedra de Molière**

#### **Sintaxis**

#### **1.1. Acción. Argumento. Secuencias**

Si nos detenemos en cuál es el elemento principal en la estructura de un drama, nos podemos remontar a los clásicos y acudir a Aristóteles para llegar a la conclusión de que la acción era la única formulación

---

<sup>2</sup> FLORIT DURÁN, Francisco, "Tirso de Molina", en *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 989-1020.

posible del ser dramático. A los personajes –dijo– se les singulariza sólo por sus acciones. En la actualidad, algunos críticos no están de acuerdo con esta teoría, quizá porque les otorgan más valor a los personajes o debido a que la dramaturgia actual ha dado relieve teatral a los espacios, al movimiento o a los lenguajes expresivos.

Aun así, el modelo clásico define la estructura dramática como una serie de sucesos relacionados con arreglo a la lógica y a una necesidad determinada (trama), que unos seres (personajes) viven en un lugar (espacio teatral), y un tiempo (con urgencia dramática), que va a dar un sentido específico a todos los diversos elementos que intervienen en ella. Por ello, Alonso de Santos (2008) se centra primero en la trama y después da cabida a los demás elementos.<sup>3</sup>

*Don Juan* de Molière es una comedia desarrollada en cinco actos. El número de escenas es siempre par y van multiplicándose debido a que los enredos y nuevos acontecimientos necesitan la rapidez y la brevedad, a la vez, en el transcurso de la trama.

El drama es la historia de un burlador que solo cree en su ego conquistador y finalmente recibe la venganza que una de las mujeres y su propio padre le habían vaticinado. El conflicto se suscita en la escena tercera de máxima expectación y anagnórisis: un momento de evasivas entre amo y criado acaba con la confesión del galán diciendo que carece del don del disimulo y no puede amar más a Elvira. Siente mucho que haya tenido que dejar sus votos de clausura por él, pero no tiene

---

<sup>3</sup> La trama o argumento de una pieza dramática está definida en *La Poética* de Aristóteles, la *Epístula ad Pisones* de Horacio, en la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing. Posteriormente, Stanislavski y Brecht siguen teniendo presente la importancia de la trama, aunque lo ven como el concepto primordial para que se desarrolle el conflicto, considerando este último el núcleo dramático del teatro.

intenciones de seguir a su lado. Elvira se da cuenta de que acaba de conocer a don Juan tras estas palabras y cree que el cielo, aunque él no tenga fe, lo castigará.

## **1.2. Personajes**

### ***1.2.1. Protagonista, antagonista, intermediarios.***

Diecinueve personajes. Abundancia de ellos, como es lo habitual en las obras del siglo XVII. Molière era sobre todo un actor famoso que hacía reír antes que dramaturgo. Su comicidad se limitaba, pues, a recoger una tradición que tiene sus raíces en Plauto y en Terencio y que la época medieval había ilustrado profusamente. Su talento de actor consistía en mímicas expresivas y sus tramas argumentales provenían directamente de la *Commediadell'arte*. Por ello, entre tantos personajes en esta obra, el propio Molière se encarga de darse un papel determinante: Sganarelle, el criado de don Juan.

En la escena primera, el sirviente de don Juan divaga sobre el placer del tabaco, así como de sus virtudes y honores. A continuación, entran en materia y comentan la difícil situación: Elvira, completamente enamorada del galán, está dispuesta a buscar a don Juan porque ha desaparecido después de casarse con ella. Los dos criados se lamentan y condenan semejante traición, pero Sganarelle intenta por todos los medios hacerle ver a Guzmán cómo es la figura de su señor.

### **Sganarelle**

A mí no me cuesta mucho comprenderlo, y si conocieras la clase de rufián que es, encontrarías que la cosa es bastante fácil. (...) por precaución te aconsejo, inter nos, que veas en don Juan al mayor malvado que

haya existido jamás sobre la tierra, a un perro rabioso, a un diablo, a un turco, a un hereje que no cree ni en el cielo ni en los santos, ni en Dios, ni en los fantasmas; que vive esta vida como una verdadera bestia salvaje (...) No le cuesta nada contraer matrimonio (...); se casa con la misma facilidad con que respira (...).

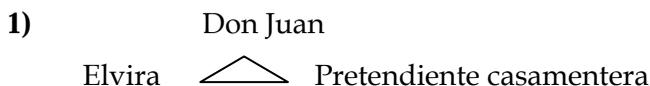
En la segunda escena, después de que Sganarelle le confiese a su señor que no aprueba su método de amar a diestro y siniestro a todas las mujeres, el protagonista se extiende en un largo parlamento en el que hace un retrato de sí mismo: “¿Quieres que nos obliguemos a permanecer al lado de la primera hermosa que nos enamore, que renunciemos al mundo por ella y que ya no tengamos ojos para ninguna más?”.

Así pues, en primer lugar, vemos que don Juan ha sido calificado por su fiel servidor y luego él mismo ha desvelado todo su carácter y su personalidad. Del mismo modo, con estas declaraciones, deja ver la justificación de sus actos por lo que el público se tendrá que adaptar a este rufián desde la segunda escena. Nada nos debe extrañar de él; llámese conquistador, burlador o el mayor perturbado amoroso de la historia.

¿Quién es el antagonista en esta comedia? Quizá deberíamos atrevernos a decir que no son don Carlos ni don Alonso, hermanos de Elvira, que tratarán de vengarse del protagonista por honor. Tampoco creemos que lo sea ninguna de las enamoradas de don Juan. Pensamos que el antagonista es su criado fiel, puesto que el autor de la obra ha creado a un personajerealista y sensato, a pesar de que también posea las características evidentes del siglo XVII: cobarde, gañán y dispuesto a mentir, ocultar o jugarse la vida con pánico por su señor.

El resto de los personajes va apareciendo en escena de manera escalonada. Del amor y la venganza de Elvira pasamos a la forma en que don Juan embauca a la campesina Charlotte y a Mathurine, provocando un enredo mayor cargado de comicidad. Si algo define a las amantes del galán es su capacidad de escuchar hasta caer en su persuasión. Hay diferencia entre ellas: Elvira está rota de amor y es una romántica empedernida, mientras que Charlotte es mucho más pragmática y le cuesta creer en las palabras de don Juan.

### 1.3. Conflictos y triángulos amorosos. Intermediarios<sup>4</sup>



Intermediario: Constantemente, Sganarelle intenta que su señor recapacite y cambie su actitud ante la vida. Quiere que don Juan: “Crea en ese Cielo y en lo divino”; “No se burle de las clases sociales inferiores”; “Ame a una mujer de verdad y abandone esa filosofía absurda de que puede amar la belleza de todas las mujeres”.

Los conflictos entre los personajes con don Juan se suman. Las cuatro escenas del acto primero se duplican en el acto segundo que posee ocho escenas. En un campo a las orillas del mar, comienza *in media res* el intercambio de pareceres entre dos campesinos que narran los sucesos ocurridos a los personajes principales. Charlotte y Pierrot son pareja sentimental; ella le pide explicaciones de cómo salvaron del agua a

---

<sup>4</sup>UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989. Partimos de su teoría de los “triángulos actanciales” con la intención de establecer una organización y un orden de la trama según los conflictos suscitados por encuentros amorosos.

don Juan y a su criado. Algo muy acertado en esta obra de Molière es que Pierrot nos describe a la perfección el vestuario llevado por don Juan. Así, aunque haya sido casual y obligado por los acontecimientos del desastre de la barca, las ideas de vestuario y puesta en escena del protagonista son claras gracias a esta intervención del campesino. El resto de la escena se basa en la insistencia de Pierrot para que Charlotte le demuestre más su amor. El paralelismo de amores entre amos y criados es un recurso que ayuda al público a entender la escenografía y, a su vez, sirve también para relajar la trama y crear historias secundarias.

A pesar de que ha fallado en su intento de conquista pretendida, don Juan se acaba prendando de Charlotte. Surge, otra vez, uno de los recursos más empleados en la comedia: el enredo y el triángulo amoroso. El protagonista va a cortejar sin piedad a la campesina, hasta tal punto que la desconfianza del principio se convierte en aceptación.

2)

Charlotte

Don Juan  Pierrot

Las abundantes acotaciones son claves para descifrar los movimientos en escena de ambos personajes. Pensamos que Molière quiso que el público captase hasta qué punto don Juan puede convencer a las mujeres y lo plantea sin uso de tristeza o melancolía, por la sencilla razón de que esta figura de caballero no tiene lógica alguna. Todavía más enredo es posible porque a Charlotte se le suma Mathurine. En un juego de apartes, don Juan va hablándoles bajo a las dos y jurándoles un amor que les hace únicas a los ojos de él. Lo que ellas no perciben es que está empleando las mismas artes con ambas a la vez y se crea el

equivoco que solamente lo puede solucionar el galán. Pero Sganarelle trata de advertirles de la faceta conquistadora de su amo y, en cambio, no puede salvar a las dos pobres inocentes enamoradas.

3)

Don Juan  
Charlotte  Mathurine

Don Alonso y el burlador desenvainan las espadas y tratan de retarse a un duelo, pero don Carlos quiere aplazarlo porque le explica a su hermano que don Juan le ayudó y, a pesar de que tenga que honrar a su hermana Elvira, se merece la tregua de un día.

La última escena del acto tercero implica comicidad, pero ante todo pasamos de conflictos internos, de relación o de situación -como explica en su manual Alonso de Santos- a un conflicto sobrenatural. La cobardía característica del criado y la repetitiva actitud burlesca por parte de don Juan les lleva ante el sepulcro y la estatua del Comendador, al que nuestro protagonista había dado muerte. Entonces, el conquistador le pide a su criado que se mofe de la estatua sugiriéndole que cene con el que le dio muerte. Molière hace una estructura perfecta de la comedia, pensando desde el principio cómo debe hilar los enredos hasta concretarlos en el final tragicómico.

Faltan dos figuras de una gran valía en don Juan: el padre y la estatua del Comendador. Don Juan no cambia, no quiere ser otra persona mejor. El padre termina esta sexta escena del cuarto acto de la misma manera que Elvira, desea que la ira del Cielo le llegue y lave la vergüenza de haberle dado el ser. Coincidencias que no son fortuitas, puesto que, en la escena novena del mismo acto, Elvira reaparece para

volver a decirle lo mismo que en el primer acto, aunque con otros matices distintos.

En la primera escena del acto quinto don Juan pretende cambiar de táctica utilizando la hipocresía y prueba con su padre. El pobre hombre cree que su adulator hijo va a ser un buen caballero a partir de entonces, lleno de virtudes y abandonaría la desfachatez anterior. Las siguientes escenas nos hacen ver cómo el amo le cuenta al criado que nada en él va a cambiar: “la hipocresía es un vicio que está de moda, y todos los vicios, a la moda pasan por virtudes.”

La aparición evidente de la estatua del Comendador hace justicia divina con el protagonista. Su muerte se escenifica con una acotación que dice así: “El trueno retumba entre grandes relámpagos sobre Don Juan; se abre la tierra y le traga, saliendo grandes llamaradas por el sitio por donde ha caído”. El humor cierra el telón con el criado de Don Juan preocupado por su salario.

#### **1.4. Espacio y tiempo**

La acción transcurre en Sicilia:

Acto I en el interior de un palacio.

Acto II en un campo a la orilla del mar.

Acto III en un bosque.

Acto IV en la casa de don Juan.

El último acto en un campo.

Sobre los lugares en que se desarrolla la obra no se especifica mucho más. No estamos en la Sevilla de *El burlador de Sevilla* ni de *Don Giovanni*, sino en una Sicilia que se pinta muy en contacto con la natu-

raleza: un campo, a la orilla del mar o un bosque. Las escenas de lugares de interior sirven de enlace para complicar la trama y favorecer el enredo permanente. Podemos deducir que en el acto IV la casa de don Juan es el escenario que requeriría más precisión en su puesta en escena y un mayor detallismo, debido a que suceden un mayor número de acontecimientos trascendentes.

En lo que se refiere al tiempo dramático, hay que detenerse en la observación de la estructura temporal del drama<sup>5</sup>. Así, queremos fijarnos en estas interrupciones o transiciones en *Don Juan*. Distinguimos cuatro tipos de nexos: la pausa o interrupción con detención del tiempo de la fábula, la elipsis o interrupción con salto implícito en el tiempo de la fábula, la suspensión o transición que supone una detención explícita del tiempo diegético, y el resumen o transición que supone un salto explícito en el tiempo diegético. Pues bien, ante la ruptura de la regla de las tres unidades clásicas, el tiempo no se especifica de manera portentosa como ocurre con el espacio. De todas formas, existen estos elementos que expone García Barrientos:

**Pausa:** En la escena I del acto I, nos enfrentamos a una pausa. No se comienza la obra contando la trama principal, más bien es una intervención del criado de don Juan que habla sobre los placeres de fumar. En otras ocasiones, llega a divagar sobre creencias y actitudes humanas provocadas por el comportamiento de su señor (escena I del acto III, por ejemplo.)

**Elipsis:** Los comienzos *in media res* en algunas escenas son muestras de eludir partes que se presuponen y simplemente se quieren ocultar

---

<sup>5</sup> GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2008.

de la trama (comienzo de la escena I del acto II). Del mismo modo, en el enredo entre Charlotte -don Juan- Mathurine, la última entra en escena sin que viviera acontecimientos anteriores con don Juan y parece conocida por todos (escena V, acto II)

**Suspensión:** La escena primera del acto II gracias a la conversación entre Charlotte y Pierrot también encontramos una suspensión del conflicto principal, porque no aparece el protagonista y arranca la acción con personajes desconocidos. Después, se verá el paralelismo que existe entre sus amores.

**Resumen:** En la escena VI del acto IV don Luis hace una recapitulación extensa (largo parlamento) de la vida de su hijo.

## **2. PRAGMÁTICA Y SEMÁNTICA: RECEPCIÓN Y SIGNIFICADO EN *DON JUAN DE MOLIÈRE***

En *Semiótica teatral*, Ubersfeld confía en que debemos admitir que no se puede leer teatro. Y pese a ello, hay que leerlo. Ha de leerlo, en primer lugar, quien, por cualquier razón, ande metido en la práctica teatral (amateurs y profesionales, espectadores asiduos, todos vuelven al texto como a una fuente o referencia). Leen también teatro los amantes y profesionales de la literatura, profesores y alumnos. Por supuesto que nos gustaría estudiar las obras dramáticas en su escenificación, verlas representadas o hasta representarlas nosotros mismos. No obstante, continúa Ubersfeld, confesemos con franqueza que esto de la representación es algo fugaz, efímero; solo el texto permanece. Aunque desde mediados del siglo XX es un argumento rebatible porque existe

un nuevo recurso que es el material audiovisual, utilizado en este artículo para establecer los análisis comparativos de versiones de óperas.

Por ello, considera que no es posible examinar con los mismos instrumentos los signos textuales y los signos no verbales de la representación: la sintaxis (textual) y la proxémica constituyen dos aproximaciones diferentes.

¿Cómo afrontaría este hecho un espectador cualquiera de *Don Juan* de Molière? Muchos factores hay que tener en cuenta y los receptores están condicionados totalmente según la época que vivan, las convenciones sociales, la educación, los avances tecnológicos y, por supuesto, su libre interpretación de lo que leen o lo que están captando como espectadores. El receptor no es un ser pasivo, puesto que ningún comediante ni director lo ha creído así. Lo que ocurre es que la función-recepción, por parte del público, es mucho más compleja. Hemos de precisar que es el espectador, más que el director, quien fabrica el espectáculo porque debe recomponer la totalidad de la representación.

¿Qué interpretación tendrían los espectadores de *Don Juan* en su estreno y en el siglo XXI? La compañía de *L' Illustre Théâtre* no tiene al público en su favor, a pesar del gran elenco de bailarines y músicos que la caracteriza. Para poder pagar a los acreedores que en los comienzos de la compañía costearon ciertas deudas, pidieron préstamos, pero finalmente Molière fue encarcelado en el Châtelet. Molière no se burlaba solo de las mentalidades y el lenguaje, sino también de la moda barroca deformando las siluetas de los personajes y buscando así la comedia.

Las compañías funcionaban<sup>6</sup> con ingresos y gastos comunes. Cada actor recibía una parte de las ganancias, las cuales se repartían en partes iguales. Molière recibía una parte doble porque era actor y autor.

En aquella época los teatros eran similares a los actuales. Las partes laterales mostraban varias filas de palcos, cuyo lujo disminuía a medida que se elevaban. Se colocaban asientos a ambos lados del escenario que eran muy bien pagados por los nobles, cuya intención no era otra sino la de lucirse. A veces había tanta gente sobre el escenario que los actores no podían moverse. Molière tuvo la audacia de mofarse de ellos frente a frente imitándolos y debía su éxito a la platea. Se apoyó en dos fuerzas aparentemente opuestas, por un lado, la platea y, por otro, el rey. *Tartufo* era representada siempre de forma privada, ya que el rey seguía prohibiendo que se la exhibiera en público. Las retribuciones en dinero no eran buenas, y por ello Molière escribió, muy de prisa, su *Don Juan*.

En un principio tuvo un interés comercial respecto a la obra, pero, sobre todo, un afán de revancha contra los devotos que le prohibieron representar *Tartufo*. Expresó las mismas ideas en el *Don Juan*, pero, aun así, no suavizó las formas ni el contenido. De ahí la extraordinaria virulencia del personaje, la violencia y el cinismo de sus actitudes y sus declaraciones. El *Don Juan* de Molière tiene algo más, es ateo, un dilettante que juega con los demás y consigo mismo. Ejerce la seducción de un animal de presa. Todo lo que dice y hace es una negación fundamental, aunque aspira a descubrir en su interior una parcela de realidad, una razón de ser. Con su *Don Juan*, se exponía a ganarse la antipatía de una parte de la corte. Don Juan no tiene temores ni ideales.

---

<sup>6</sup> BORDONOVE, George, *Molière*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006, 25-35.

Lo extraordinario es que Moliere haya podido imaginar en 1665 esta clase de personaje: un vacío tan absolutamente desolado, un universo tan desesperadamente replegado sobre sí mismo y clausurado para siempre.

Poco después del estreno de *Don Juan*, se distribuyó un panfleto entre el público. Se titulaba *Observaciones sobre una comedia de Moliere titulada El festín de piedra*. Su autor era un tal señor de Rochemont. En el panfleto decía que el propio Molière es un Tartufo redomado y un verdadero hipócrita...Que no corregía a los hombres divirtiéndolos, el de Molière es causar su perdición haciéndolos reír. Se puede decir que la impiedad y el libertinaje se presentan en todo momento en la imaginación: una religiosa depravada, cuya prostitución se hace pública, un libertino que seduce a todas las muchachas, un hijo que se burla de su padre.

La sociedad francesa de los años 1660 encubría detrás de sus elegancias de compromiso una amplia gama de tensiones, querellas, odios, rencores, ambiciones y fanatismos de todo signo.

En la actualidad, don Juan es ante todo un disoluto legendario. Es como dice Ramiro de Maeztu una energía bruta, instintiva, petulante pero inagotable, triunfal y arrolladora.<sup>7</sup> Tanto el don Juan de Tirso como el de Molière son hombres fuertes que demuestran su potente sexualidad abandonando a las mujeres que ya ha poseído.

Las adaptaciones de este siglo podríamos clasificarlas de diversa forma, aunque sería más conveniente ayudarse de dos bloques: versiones que inducen el respeto a lo clásico y distinguirlas de versiones

---

<sup>7</sup> RAMIRO DE MAEZTU, *Don Quijote, Donjuán y la Celestina*, ed. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1939, pág. 9

que plasmen un don Juan con un perfil distinto al cortesano del siglo XVII. En la temporada 2015-2016, *Don Juan* de Molière ha sido representada con una puesta en escena de La Brutal y dirigida por David Selvas en la Sala Petita del TNC. La llaman “comedia clásica con forma de terror psicológico”, y se fundamenta en mucho movimiento y efectos sonoros que nos sumerge en una historia donde el entorno de Don Juan y su criado se revela contra ellos como si fueran apariciones en medio de una noche siniestra, en un hotel de cinco estrellas a la orilla del mar. Una referencia breve del enfoque que el siglo XXI le da a una obra clásica tan mítica, pero que, a su vez, goza de una infinidad de interpretaciones que empañan y enriquecen al mismo tiempo cada representación que se lleve a efecto.<sup>8</sup>

¿Ocurrirá lo mismo en *Don Giovanni*? Nuestro objetivo es justificarlo y ver que la trama principal es muy similar en el libreto, con grandes diferencias entre distintas puestas en escena de la gran ópera de Mozart.

## **2.1. Libreto de *Il Disoluto punito, ossia il Don Giovanni*. Lorenzo Da Ponte**

### **Sintaxis**

#### **2.1.1. Personajes, acción, espacio y tiempo**

Al presentar la lista de los ocho personajes asiduos en escena, Da Ponte nos describe brevemente, con mucho acierto, quién es cada uno. Expresa del protagonista que es “un joven noble extremadamente licencioso”; de Donna Anna subraya que es la hija del Comendador; de

---

<sup>8</sup> Crítica teatral recabada de la página web de *Masteatro*. <http://www.masteatro.com>



sobre el origen del mítico personaje, en contraposición a la Sicilia de Molière para contextualizar la obra dramática.

Quizás de esta primera página donde se presenta a los personajes, el lugar y el tiempo, hacemos sobresaliente la intencionalidad de Da Ponte de apuntar el carácter del protagonista y la ausencia de perfil de los demás. Podemos también tener en cuenta que Don Giovanni va a ser el único personaje de la obra que no se describa a sí mismo; solamente por sus acciones y su incansable forma de actuar sabremos llevar a nuestra cabeza la imagen de lo que es. Al contrario, el resto de los personajes tienen intervenciones en el libreto donde se esfuerzan por hablar de ellos mismos, de sus preocupaciones y dibujan su personalidad en escena. Si mal no recordamos, en el análisis de la obra dramática de Molière veíamos la misma forma de presentación de personajes. El protagonista es definido, criticado y descrito por los demás. Mientras que el resto de los personajes expresan de sí mismos pinceladas sobre su persona y su fisonomía.

El libreto tiene una estructura formal de división en dos actos con cinco cuadros cada uno, muy diferente a Molière que había modelado su obra en cinco actos y diversidad en el número de escenas por acto. En el caso de Da Ponte, el número de cambios de escena también es poco equilibrado: el primer acto consta de veintidós escenas y el segundo tiene quince escenas. Hay cuadros, como el segundo del acto I, que está formado por doce escenas. Otros cuadros, como el tercero y el cuarto del acto II, poseen una sola escena. Es cierto que depende de la sucesión y suma de hechos a la trama en aquellos cuadros con muchas escenas, y de la tensión dramática cuando hay pocas escenas.

Si nos detenemos en el argumento de la obra de Da Ponte podríamos organizarlo de la siguiente manera:

## ACTO I

**Cuadro I:** Muerte de El Comendador y venganza de Donna Anna y Don Ottavio.

**Cuadro II:** Advertencia de Leporello a Donna Elvira. La lista de amantes.

**Cuadro III:** Boda de Zerlina y Masetto. Donna Elvira trata de descubrir las malas artes del protagonista. Donna Anna y Don Ottavio saben que Don Giovanni es el asesino.

**Cuadro IV:** Se destapan las tretas de Don Giovanni con la campesina. Ira de Masetto cuando comprueba las intenciones del burlador. Tres máscaras van a vengarse del protagonista.

**Cuadro V:** Baile en casa de Don Giovanni. Las tres máscaras, junto con la pareja de campesinos, paran el baile con la intención de descubrir al rufián, aunque huye.

## ACTO II

**Cuadro I:** Intercambio de papeles del amo y el criado para cortejar a la camarera de Donna Elvira.

**Cuadro II:** Donna Elvira cofunde al amo con el criado.

**Cuadro III:** Burlas en el cementerio ante la lápida del padre de Donna Anna. La estatua del difunto les habla para formalizar una invitación a cenar. Las tres máscaras ayudan a desvelar la identidad de Leporello.

**Cuadro IV:** Consuelo de Don Ottavio a su prometida antes de la venganza.

**Cuadro V:** La última cena de Don Giovanni tienen lugar en su casa. Se presenta la estatua de El Comendador para hacer justicia y vengarse de sus comportamientos. Muerte del protagonista.

Algo que merece la pena resaltar al analizar el libreto *Don Giovanni*, (*Il Dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni*), es el número de acotaciones y apartes que contiene la obra. Pensada para ser representada en todo momento, comparte el mismo diseño que le diera el escritor francés del que se sirvió para elaborar su trazado de Don Juan. Incluso resulta sorprendente que coincidan en la manera en que se tiene que abrir la tierra y prevalecer el fuego para tragarse al vengado burlador.

En nuestro afán por realizar un estudio pormenorizado de ambas obras para llegar a grandes conclusiones, diseñamos tres apartados a tener en cuenta para confeccionar listados de acotaciones del libreto de Da Ponte. Por un lado, fijamos la atención en las anotaciones escénicas alusivas al lugar y llegamos a la determinación de que existe la misma imprecisión descriptiva acerca del decorado y de la ambientación. A pesar del número de veces que puedan aparecer acotaciones, no son muy descriptivas. Por otra parte, consideramos destacar las acotaciones sobre el vestuario y los elementos escénicos relacionados con la carga de significación y el peso argumental escénico. Y para finalizar, tuvimos en cuenta las referidas a la psicología y la actitud de los personajes en escena.

La conclusión más evidente es que son más numerosas las acotaciones que se refieren al vestuario y los elementos escénicos que deberían aparecer en la ópera. Las consideraciones sobre las acotaciones de ambos actos a tener en cuenta son la abundancia de ellas para dirigir la conversación entre los personajes, sin más contenido.

Por poner algún ejemplo, los elementos que Da Ponte obliga a que aparezcan en escena en el acto I, según su libreto: luces para Leporello y criados de la casa de Donna Anna; espadas de Don Giovanni, el Co-

mendador y Don Ottavio; ropa de viaje de Donna Elvira; una lista que Leporello saca del bolsillo (amantes de su amo para abrirle los ojos a la dama despechada); aldeanos con instrumentos musicales en la boda de Zerlina y Masetto o Donna Anna vestida de luto.

Si nos detenemos en el comportamiento, el estado de ánimo y la actitud que el libretista ha querido que se manifieste escénicamente, podremos precisar que le interesa reflejar la desazón de la hija del Comendador, las artes amatorias desenfadadas y poco sutiles del protagonista, así como la comicidad del criado.

El número de apartes entre los personajes en el libreto de Da Ponte durante el primer acto es de treinta y cinco y en el segundo acto es de veintiocho. Molière hace un uso igualmente espléndido del aparte y nos conduce a reflexionar sobre la importancia de este tipo de texto que está íntimamente conectado con la semántica y la pragmática. Es el público el que tiene la capacidad de entender los secretos y confesiones de los personajes, puesto que los apartes van dirigidos a ellos y están diseñados para que obtengan más información que los que están en escena. Vamos a destacar dos de los más interesantes desde el punto de vista argumental.

- *Don Giovanni: Su furia desesperada será causa de mi ruina.*

Refiriéndose a Donna Anna y anticipa a los espectadores su destino final.

- *Masetto: Sabré si me es fiel, y qué pasó de verdad.*

El campesino, recién casado, necesita comprobar que su mujer no ha llegado a herirle la honra con el protagonista y nos lo cuenta a un público deseoso de conocer la verdad de cada uno de los personajes, gracias a este número de apartes.

Da Ponte ayuda al actor a comportarse en escena con esta técnica, pues, a pesar de la gran cantidad de acotaciones que encontramos en cada acto, el lector del libreto y el espectador de la obra no pueden sacar conclusiones sobre el argumento y el comportamiento de los personajes. Son los apartes, y no las acotaciones, los que ayudan a desenrollar la red de relaciones conquistadas por el galán. Cada personaje nos da una pizca de verdad, incluso el que no para de mentir. Al único que no miente Don Giovanni es al público.

### 3. RECAPITULACIONES Y CONCLUSIONES ACERCA DE LOS TEXTOS DRAMÁTICOS

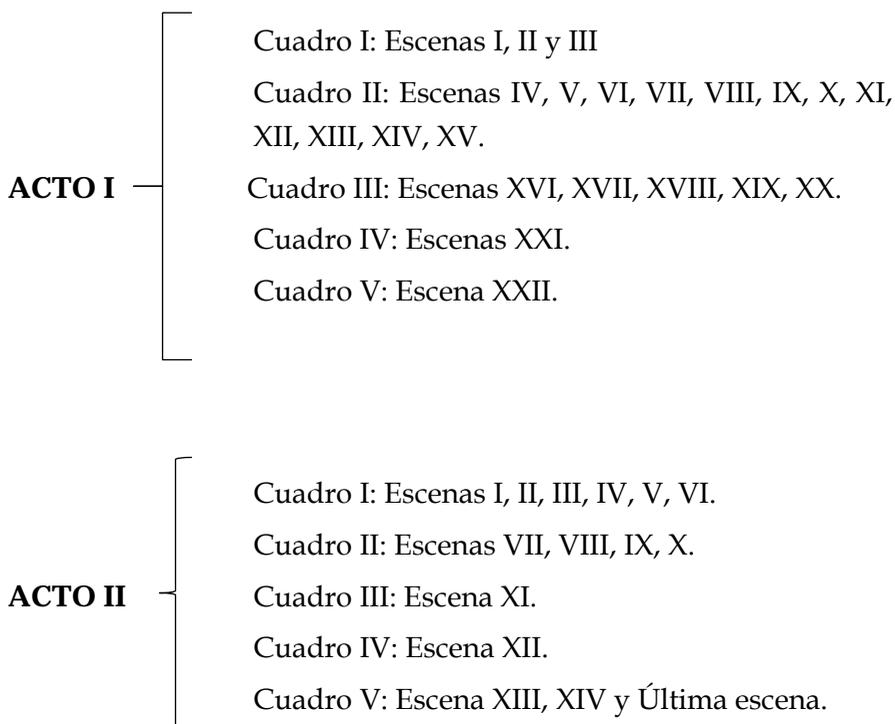
Molière divide la estructura textual formal para su obra dramática de este modo:

**PLANTEAMIENTO** Acto I: cuatro escenas

**NUDO** { Acto II: ocho escenas  
Acto III: seis escenas  
Acto IV: ocho escenas

**DESENLACE** { Acto IV: escena nueve a doce  
Acto V: seis escenas

Da Ponte opta por una estructura teatral de este modo para su libreto:



Es muy distinta la estructura textual, como vemos, debido a que el libretista adapta un género dramático a un género dramático-lírico.

También existen divergencias en el número de personajes y las descripciones que se facilitan sobre ellos entre la obra dramática del escritor francés y del libretista italiano. *Don Juan o el festín de piedra* posee

diecinueve personajes y ocho son los personajes que aparecen en el libreto, además de “campesinos, sirvientes y demonios” con papel de figurantes. A pesar de ello, encontramos coincidencias evidentes en el diseño del perfil y las características de los personajes con mayor peso escénico.

En *Don Juan o el festín de piedra*, Elvira está casada con don Juan y ha sido abandonada por éste, siendo sus hermanos los vengadores que buscan al fanfarrón galán. En cambio, tiene similitudes en *Il Disoluto punito, ossia il Don Giovanni* la forma de actuar de Donna Anna, prometida de Don Ottavio, pues espera que el burlador se lleve su castigo por matar a su padre después de que intentase aprovecharse de ella en una noche oscura. Elvira no estaba prometida con otro y son sus hermanos los que se vengan en la obra de Molière, pero, en el libreto, Donna Anna se desconsuela en brazos de su prometido hasta que reacciona para vengar la deshonra apoyada por varios personajes que tienen el mismo fin. Elvira es el desencadenante en *Don Juan* y Donna Anna lo es en *Don Giovanni*. Vulnerables ante los hechos sucedidos, son mujeres que resurgen hasta el punto de querer participar en la venganza merecida de un ser despreciable.

El nombre de Elvira aparece en ambas obras, aunque son dos mujeres distintas y con un protagonismo diferente. Elvira de *Don Juan* y la Donna Elvira de *Don Giovanni* comparten el afán de deshonra y la desazón amorosa. En el libreto de Da Ponte la venganza viene propiciada por una red de desventuras amorosas del galán y se acentúa el papel de tres mujeres: Donna Anna, Elvira, Zerlina. En la obra dramática de Molière tienen mayor peso también tres mujeres, aun habiendo insinuaciones de más pretendientes: Elvira, Charlotte y Mathurine.

La venganza por la muerte de El Comendador y las traiciones continuas de *Don Giovanni* y *Don Juan* tienen diferencias, aunque el fin es el mismo y el resultado final se desarrolla de la misma manera. Don Juan y Don Giovanni mueren castigados entre el fuego y se expresa explícitamente la forma en que son tragados por un suelo que comienza a abrirse. La muerte del galán es una lección moral y ambas obras finalizan con la figura del criado que, con miedo, se encomienda a Dios y a los demás para ser bondadoso y sincero como siempre fue.

Idénticos son los personajes principales: Don Juan - Don Giovanni y sus respectivos criados Sganarelle-Leporello. Los parecidos son muy razonables entre Charlotte y Zerlina: dos campesinas que se dejan llevar por la pasión y no soportan la resistencia a las artes amatorias de alguien que les promete algo mejor que lo que tenían. La gran diferencia entre el libreto y la obra dramática que sirve de fuente de inspiración es la figura del padre de don Juan en Molière. Don Luis es el personaje sabio, tutor o viejo que trata de sacar a su hijo de la maldad, la hipocresía y de una vida de sinvergüenza. La estatua de El Comendador se emplea del mismo modo y es quien da justicia, aunque sea la justicia moral y divina la que actúe en consecuencia para que el público y cada uno de los espectadores tomen conciencia de lo que supone una mala vida.

La obra en *Don Juan o el festín de piedratrascurre* en Sicilia y no obtenemos mucha precisión en acotaciones para delimitar las condiciones escénicas sobre el lugar.<sup>9</sup>De lo contrario, Da Ponte en *Il Disoluto punito, ossia il Don Giovanni* mantiene del espacio la concreción ya vista que nos sitúa en distintos lugares de Sevilla y la trama se desarrolla en

---

<sup>9</sup> Remitimos a las páginas 9 y 10: se aborda el espacio y el tiempo en la obra de Molière.

un día del siglo XVII: muy conciso, concreto y real para el director escénico de los siglos XX y XXI que se atreva a idear su puesta en escena. Insistimos en resaltar la información otorgada por la multitud de acotaciones y apartes en las dos obras, que favorece al público, a los lectores y a los directores de escena de este siglo y de los anteriores para concebir el espacio escénico, el perfil de los personajes o el diseño de la trama.

#### **4. PUESTAS EN ESCENA ESCOGIDAS DE *IL DISOLUTO PUNITO, OSSIA IL DON GIOVANNI* EN LOS SIGLOS XX Y XXI**

Don Giovanni se estrenó el 29 de octubre de 1787 en Praga y el 15 de noviembre de 1788 en Viena. El público no tuvo la misma aceptación en ambas ciudades, sin embargo, el éxito de Praga y el fracaso de Viena suponen ser la consecuencia de una remodelación de la obra, que exigió al compositor y al libretista adaptarse a las necesidades de las compañías. Lo que veremos en la actualidad, es la consecuencia de esos dos momentos tan diferentes y en los que, como ahora, el público tiene un papel determinante. A continuación, incluimos tres versiones que vamos a someter a un estudio comparativo desde mediados del siglo XX hasta el año 2015 del siglo XXI.

##### **1. 1954: puesta en escena del Festival Ópera de Salzburgo**

**Director musical:** Wilhelm Furtwängler

**Director teatral:** Herbert Graf

**Vestuario y escenografía:** Clemens Holzmeister.

**Orquesta y Coro de la Filarmónica de Viena.**

**Don Giovanni (barítono):**Cesare Siepi.

**Leporello (bajo):**Otto Eldemann.

**Doña Anna (soprano):**ElisabethGrümmer.

**Zerlina (soprano):**Erna Berger.

**Doña Elvira (soprano):**Lisa della Casa.

**Masetto (bajo):**Walter Berry.

**Don Ottavio (tenor):**AntonDermota.

**El Comendador (bajo):**DeszoErnster.

El director de escena es bastante fiel a la lectura de la obra de Da Ponte y podemos comprobarlo en determinados elementos escénicos que expone el libreto y deberían aparecer durante la representación. Tal es el caso de:

1. Capas y pequeño antifaz para ocultar la identidad del protagonista y su criado, también las espadas para el duelo (escena I, cuadro I, acto I).
2. Lista de amantes de Don Giovanni: es una agenda desplegable detallada. Lo asombroso para el espectador es que este elemento escénico, tan sumamente importante, empieza a desplegarse en forma de lista interminable que va desdoblando Leporello para convencer a la dama.
3. Pañuelo blanco de encaje de Donna Anna para llorar la muerte de su padre, que contrasta con el luto riguroso de sus ropajes.
4. Máscaras de los que van a urdir el plan de venganza: unos antifaces sencillos que cubren parte de su rostro y ropajes que tapan su fisonomía.

5. Mesa de la casa de Don Giovanni, en este caso de pequeño tamaño, pero muy lujosa. Dorados y terciopelos para sillería y mantel con cubertería de plata antigua.
6. Estatua de El Comendador que es el propio intérprete.
7. Capa y sombrero que se intercambian amo y criado para suplantar sus identidades (escena I, cuadro I, acto II)
8. Mandolina para los recitativos de Don Giovanni (escena IV, cuadro I, acto II).
9. Pistola de Masetto, acompañado de aldeanos con antorchas y ganas de lucha (escena IV, cuadro I, acto II).
10. En el cuadro III y durante la escena XI del acto II, encontramos ambientado el cementerio con alguna lápida, sin dejar de ser el mismo lugar escénico de la fachada del acto I.
11. Las escenas finales también son fieles al libreto: predominio de la luz y el color blanco que contrastará con la última escena de muerte. Los músicos, que deben estar presentes según el texto, tocan desde arriba observando el hambre de Leporello y la comida del galán (escena XIII, cuadro V, acto II).
12. A Don Giovanni se lo traga la tierra después de una serie de efectos de luces rojas simulando el fuego, el matiz demoniaco y la intensidad dramática del momento (escena XV, cuadro V, acto II)

Apenas encontramos artefactos, útiles o ciertos elementos singulares que personalicen la trama, en comparación a lo escrito por Da Ponte. La directriz adoptada en esta versión es la fidelidad al texto dramático y no deja demasiada rienda suelta a modificaciones originales por parte de la dirección escénica. En todo caso, destacamos la litera que transporta a Elvira con la intención de situarla en una época y recién llegada de un viaje. El velo de novia de Zerlina más largo para identi-

ficarla como tal. O la copa de vino con la que el protagonista se vanagloria de sus hazañas.

Esta versión de 1954 respeta la moda de finales del siglo XVII y del siglo XVIII. Los personajes cambian de vestimenta dos y tres veces cada uno, con respeto al texto dramático. Telas de terciopelo, raso, encajes y bordados. Casacas, chalecos, pantalones bombachos, vestidos con chorreras y acabados dorados. Mantillas, velos, peinetas, flores, sombreros con plumas, capas, joyas, botas y zapatos con hebilla y guantes blancos.

Donna Anna exige un luto riguroso tras la muerte de su padre y el director escénico decide plasmar con fidelidad lo expuesto en acotaciones del libreto.

La entrada de las tres máscaras es desde un lateral de la escena. Trajes con telas rojas oscuras interminables y algunos detalles en negro que ocultan todo lo posible a Donna Anna, Don Ottavio y Donna Elvira (escena XX, cuadro III).

La otra exigencia indiscutible del texto dramático de Da Ponte es ante el cambio de identidad de amo y criado. Ambos suplantán sus identidades gracias a un intercambio de ciertas ropas: sombreros, camisas, capa y chaleco.

Sobre el mobiliario se debe destacar que va a sufrir pocos cambios durante toda la representación. Encontramos la fachada de dos edificios suntuosos y una pequeña plazuela. Bastan columnas, escalinatas y bancos de piedra, enredaderas, grandes puertas de madera y hierro, así como balcones coloridos. Nada nos puede hacer pensar en Sevilla o lugares de esta ciudad que sean identificables en escena.

Después, aunque se celebre una boda y sean otros personajes los que inauguren esa escena VII del cuadro II, no se producen considerables y destacables modificaciones del decorado. En la escena XX del cuadro III, y por buscar otro ejemplo sobresaliente, presenciamos una abundancia de figurantes campesinos, aldeanos y sirvientes que están en la casa de Don Giovanni dispuesta para un gran baile, según versa el libreto. Seguimos ratificando que las fachadas de los edificios y la plazuela son el lugar escénico sin grandes transformaciones escenográficas.

Desde el inicio del segundo acto, no hay muchos cambios de mobiliario, excepto cuando el banquete se desarrolla en casa de Don Giovanni. La escena XII del cuadro IV se sitúa de nuevo en la fachada de la casa de Donna Anna con los mismos elementos.

La iluminación juega un papel importantísimo en la escena y cambia según la trama que se suceda. Faroles llevados por el servicio para iluminar el asesinato de El Comendador al inicio de la representación, ya que tratan de transmitirnos la luz natural en todo momento. La obra comienza por la noche, pues los malos actos del galán se suceden en la oscuridad. Son esos faroles y la luz débil de la fachada principal, los que ayudan a descubrir que el padre de Donna Anna ha muerto.

En el acto II la luz sigue jugando un papel crucial, puesto que, gracias a ella, podemos continuar el enredo y aumentar el dramatismo. La luz del balcón de la hostería hace comprobar a Don Giovanni que alguien le escucha. Poco a poco, se va apartando de la entrada de la casa y se sitúa al lado del banco que antes le sirvió para ocultarle. Nadie sale al escuchar su canto, y se ve interrumpido por una oscuridad que

deja entrever a Masetto con los aldeanos armados con aperos de labranza para atacar al rufián encantador de mujeres.

Un punto de luz blanca e intensa dirigida a la estatua se emplea para crear un ambiente tétrico. Cuando El Comendador le pide la mano a Don Giovanni y él accede a dársela, comienza a sentir su muerte sin poder soltarse. A continuación, la escena se ambienta como si fuese el infierno: luces rojas, efectos de fuego y humos, sombras que no paran de moverse y figurantes como ánimas que se llevan a un galán hundido en la miseria. No vemos cómo se abre la tierra y se lo traga, aunque es una manera de interpretar el final muy adecuado y sin salirse del libreto (escena XV, cuadro V).

La última escena cambia la luz y los que han vengado a Don Giovanni aparecen junto con Leporello; un criado que acaba reconociendo sus errores como lacayo de un ser despreciable que ha tenido su merecido. Poco a poco, se llena la escena de sirvientes con velas y los personajes se van espaciados, para que cada uno sea identificable con su historia particular ante el público.

Pongamos algún ejemplo de la interpretación gestual llevada a su mayor exponente. Donna Elvira se queja de la traición sufrida, aunque nos impide a los espectadores verle los ojos porque le tapa el velo. Sus manos muestran con gestos la desconsolación y la ofensa recibida por el pérfido Don Giovanni (escena V, cuadro II).

Donna Anna desespera en escena, se tambalea y llega a su conclusión más difícil: Don Giovanni es el asesino de su padre. Tensión dramática extrema cuando la dama le cuenta a su prometido los sucesos pasados que le llevan a la venganza a partir de ahora. Don Ot-

tavio la abraza, con tal de controlar sus emociones extremas (escena XIII, cuadro II).

En el acto II, el movimiento y la mímica de Leporello son dignos de resaltar, aunque no en todas las versiones se encontrará el mismo resultado bufonesco y de comicidad. La llamada a la puerta provoca que el criado sienta un miedo incontrolado, haciendo que su amo vaya a abrir y se encuentre con la estatua de El Comendador (escena XV, cuadro V). La propia estatua se mueve y articula las rodillas avanzando unos pasos sin dejar de comportarse con rigidez. El ejercicio de mímica que realiza el intérprete consideramos que es uno de los rasgos que podrían hacer notoria esta y otras versiones, porque es un recurso que tiene que ver más con el lenguaje no verbal que con los elementos escénicos tecnológicamente avanzados.

## **2. 2002: puesta en escena del Teatro Festival d` Aix -en- Provence**

**Director musical:** Daniel Harding.

**Director teatral:** Peter Brook.

**Director de vestuario y escenografía:** YsmahaneYaqini y Bernard Emprin.

**Iluminación:** Jean Kalman.

**Orquesta y coro del Teatro d` Aix -en-Provence.**

**Don Giovanni:** Peter Massei.

**Donna Anna:** Alexandra Deshorties.

**Doña Elvira** MireilleDelunsch.

**Leporello:** Gilles Cahemaille.

**Don Ottavio:** Mark Padmore.

**Zerlina:** Lisa Larsson.

**Masetto:** NathanBerg.

**El Comendador:** GudjonOskarsson.

En plena obertura vemos un rectángulo anaranjado donde va situándose, a golpe de vista, el mobiliario moderno y colorido: primero aparecen dos bancos rojizos colocados delante. Después, dos cuadrados detrás en los mismos tonos. Tres armatostes decorativos en azul, verde y rojo sin aparente funcionalidad. Y como muestra final, un nuevo cuadrado baja hasta colocarse en el centro con dos bases de madera y cuerdas de izquierda a derecha: la nueva forma de expresar y concebir la balconada de la casa de Donna Anna. Completamente distante a la versión analizada con anterioridad.

Es un espacio escénico sin más, no hay que buscarle el sentido de pertenencia de la casa de uno u otro personaje. Está basado en la simplicidad de cuatro bancos y dos cuadrados que se retiran como puertas.

En el último cuadro del primer acto, la escena del baile se sitúa en ese rectángulo de color naranja. Varios cojines amarillos se han aportado a lo que se supone que es un salón de baile del palacio de Don Giovanni. ¿Vemos un palacete? ¿Un salón? No. Es el mismo espacio escénico una y otra vez con algunos pequeños matices distintos. El lujo no se intuye, así como tampoco se puede hacer uno a la idea de que ese mismo espacio desempeña todos los papeles contextuales de la obra.

Comienza el acto II y no se escenifica una calle cercana al balcón de Donna Elvira. Ahora la innovación está en que los cuadrados móviles,

que servían de puerta en el acto I, se encuentran en el centro para partir en dos el escenario.

¿Dónde está el cementerio? Fácil solución escénica. Son los bancos rojos puestos en vertical como si fueran lápidas y se acompaña de una luz azulada muy baja (cuadro III, acto II).

Sin quitar los bancos en vertical, aparecen en escena sirvientes con Leporello para preparar la última cena de don Giovanni. Mesas azules se cubren con un mantel rojo. Muchísima explosión de color y aquellos cojines amarillos sirven otra vez para adecentar el que sería el salón comedor del palacio del caballero asesino en una versión clásica. Bajan los palos en distintos tonos, a modo de columnas. Los tres bancos rojos se han usado para rodear el ágape (cuadro V, acto II).

En cuanto a los elementos escénicos que expone el libreto, no aparecen con la misma asiduidad que en la versión de 1954:

1. Donna Anna no lleva luto en toda la representación.
2. La lista de amantes: Donna Elvira tira con delicadeza de una de las hojas y ve que el catálogo de hojas superpuestas aumenta por segundos (cuadro II, acto I).
3. En el segundo acto, para complicar la escena del intercambio de papeles se visten con los sombreros y las chaquetas del otro.
4. Masetto le enseña su pistola a don Giovanni, creyendo aún que es Leporello. La pistola es un palo de madera. Quizá el director no quiere armas en la escenificación de sus obras. Es algo que en teatro es fácil de encontrar desde los años 90 del siglo XX. Un objeto insignificante cumple la función de otro con mucho poder y significado social, político y educacional. No hay espadas; no hay pistolas; no hay casas lujosas.

5. Como en la versión de 1954, la estatua del Comendador es el propio personaje sin moverse y situado detrás de uno de los bancos en vertical. El conflicto sobrenatural existe, pero no como un castigo que nos conduzca directamente a un miedo de venganza superior y paranormal.

Otros elementos escénicos importantes que aporta la versión analizada, aunque no aparezcan descritos en el libreto:

1. Los palos de colores que simulan ser espadas durante la representación.
2. Marco cuadrado que representa el balcón de la casa de Donna Anna (escena I, cuadro I). Los personajes no saltan por un balcón, sino que están en un cuadrado concebido como escenario donde los elementos imprescindibles, como esa balconada, se sustituyen por pequeñas dosis de arte moderno y una situación espacial distinta.
3. Ráfagas de aire siempre mueven el cabello de los personajes, con más o menos intensidad según el dramatismo.
4. Donna Elvira se sienta en la mesa y repasa unos folios con desesperación porque se siente muy abandonada. Las promesas del galán escritas en una carta no pueden alterarse ni borrarse, pero nunca dejan de ser literatura.
5. Entran como un torrente en escena Zerlina y Masetto con los demás campesinos, estirando dos sábanas en el suelo (cuadro III).
6. Pañuelo negro como la única muestra de un luto, reflejo del calvario que vive Donna Anna.

7. Es el momento de suplantar al criado con bellos cantos al son de acordes de mandolina por si la camarera de la señora Elvira pudiera oírla. Cuatro telas de colores se airean al tiempo que se declara el hermoso galán y un músico sentado rasga su arte. Las telas están siendo sujetadas por figurantes subidos a los cuatro bancos.
8. Estrechar la mano para cerrar el trato es el motivo que provoca la muerte de Don Giovanni. Sube por uno de los palos con una luz casi apagada, reflejando exclusivamente su rostro de dolor. Cae de aquel palo y el grito del fallecimiento ha sellado su final. El resto de los personajes ha cumplido con sus objetivos y permanecen en la escena, menos Leporello que se marcha con la intención de encontrar algún día un señor mejor al que servir. Detrás de estos personajes, se pasea Don Giovanni que observa los daños que él mismo ha causado.

El vestuario, como era de esperar, consigue una ambientación escénica del siglo XXI. Los personajes están enfrentados con cara de preocupación o casi inexpresivos mientras la obertura finaliza. Sus vestimentas son propias de nuestro siglo actual, ni un ápice de los siglos XVII y XVIII ni de que la acción transcurra en la ciudad española. Minimalismo conseguido, que aspira a acentuar la capacidad dramática de los personajes.

El protagonista simultanea el color blanco y el negro en su vestimenta. El negro del vestuario de don Giovanni está relacionado con dos conflictos: el asesinato y el descubrimiento de su culpabilidad. Veremos durante toda la representación que se muestra sobrio, nada elegante ni ostentoso. Zerlina y Masetto no tienen aspecto de labrado-

res del campo, ya no se caracteriza así a los personajes para distinguir sus clases sociales porque no es necesario hacer esa distinción. Por eso, la novia lleva un sencillo vestido en tono crudo y sin velo.

Comienza el nuevo acto y la única aportación distinta de vestuario es un par de sombreros para el intercambio de papeles.

Si nos referimos a la iluminación, en el cuadro IV del acto I ocurre algo nuevo, porque es la primera vez que la luz baja y deja a oscuras el escenario. Iluminadas con un tenue tono azul, las tres máscaras se adelantan para ser vistas por el público. Hay una gran diferencia con respecto a la versión clásica de 1954. En ella, solo podíamos interpretar las identidades de las máscaras por su voz y el papel que desempeñan. En este caso, es debido al velo semitransparente que llevan y porque no se ha modificado su vestuario, pues captamos el tono fucsia de Donna Ana, el negro de Donna Elvira y el traje claro de Don Ottavio.

Y algún apunte sobre el lenguaje no verbal debería ser el comportamiento de Zerlina y Don Giovannimás actual, algo menos exagerado que en versiones clásicas. El rufián tiene claro lo que quiere y va flechado a besar a la campesina. Efectos de aire chocan en los cuerpos de los dos amantes, que se funden en caricias y abrazos desmesurados cuando Don Giovanni ha convencido a Zerlina para convertirla en toda una señora.

### **3. 2008: Puesta en escena de Netherlandse Ópera de Amsterdam.**

**Director musical:** Ingo Metzmacher.

**Directores teatrales:** Jossi Wieler y Sergio Morabito.

**Decorados:** Barbara Ehnes.

**Orquesta y coro de Netherlandse Ópera de Amsterdam.****Don Giovanni:** Pietro Spagnoli.**Donna Anna:** Myrto Papatnasiu.**Doña Elvira:** Charlotte Margiono.**Leporello:** José Fardilha.**Don Ottavio:** Marcel Reijans .**Zerlina:** Cora Burggraaf.**Masetto:** Roberto Accurso.**El Comendador:** Mario Luperi.

El decorado está basado en ocho dormitorios ubicados en un espacio amplio. En el centro de la escena, se sitúa la cama de El Comendador. En la parte de arriba, a ambos lados de la escena, encontramos armarios empotrados de gran tamaño que sirven de puertas de entrada y salida de personajes. Del mismo modo, toda la zona posee paredes empapeladas en colores marrones y dibujos más claros, así como una gran lámpara en el centro para dar la sensación de unidad en un cuadro escénico lleno de habitaciones.

Durante el acto II, hallamos el mismo mobiliario y localizamos la misma puesta en escena sin alteraciones de ningún tipo.

Se presenta una ausencia generalizada de elementos escénicos que expone el libreto:

1. No hay espadas porque no existe un duelo entre Don Giovanni y El Comendador.
2. No hay capa en la que se envuelva a Leporello ni nos sitúa en la casa de Donna Anna en el cuadro I del acto I. Tampoco hay sir-

vientes que lleven luces para comprobar la muerte del padre de la dama.

3. No salen de las distintas habitaciones, por lo que en el cuadro II del acto I no existe la posibilidad de ver una calle a las afueras de la ciudad. Lógicamente, tampoco podemos darnos cuenta como espectadores de si nos encontramos en Sevilla.
4. Donna Elvira se levanta de la cama y va a por una pequeña maleta con el fin de guardar las cosas de viaje en el cuadro II del acto I.
5. La lista de amantes de Don Giovanni es una agenda pequeña, aunque el criado reafirma sus argumentos sobre las conquistas de su amo tirando carretes de película a su cama para que Donna Elvira pueda conocer la verdad.
6. Donna Anna no se viste de luto en el cuadro II del acto I, como viene expresado al inicio de la escena XI en el texto dramático o libreto.
7. No hay máscaras para Donna Elvira, Donna Anna y Don Ottavio.
8. El cuadro IV del acto I no comienza en casa de Don Giovanni preparada para un gran baile. Seguimos viendo la misma escenografía, sin ningún tipo de cambio de mobiliario, trajes o personajes. Todo permanece exactamente igual que en los tres cuadros anteriores.
9. En cambio, sí vemos cómo se sirven un refrigerio en el cuadro IV del acto I y aparecen músicos (un cuarteto de cuerda) que se sitúan detrás de las habitaciones de Zerlina y Masetto, Don Ottavio, El Comendador y Donna Elvira.

- 10.No hay bailes entre Zerlina y Don Giovanni cuando están en su casa ante el resto de los invitados, sino una apasionada escena entre besos y posturas. Hasta que, tras ser forzada por el rufián galán, Zerlina pide auxilio con el traje de novia manchado de sangre.
- 11.Sí encontramos la pistola de Don Ottavio al final del acto I que exige el libreto, apuntando al asesino que con el mayor descaro se descubre el pecho en actitud chulesca. Nadie se quita una máscara en el momento que lo precisa Da Ponte, un hecho que debemos tener muy presente de esta versión. La pistola pasa de mano en mano con la intención de vengarse del burlador, pero es Don Ottavio quien aprieta el gatillo y consigue herir al protagonista.
- 12.El acto II no se ubica en una calle ante una hostería, sino en el mismo espacio que el acto anterior y bajo la misma situación: Don Giovanni ha sido disparado por Don Ottavio y se levanta con ligereza cuando la luz comienza a iluminar a los personajes.
- 13.Sí encontramos a un Don Giovanni tocando la canzonetta acompañado por una mandolina y todos escuchan con atención desde sus habitaciones.

Otros elementos escénicos importantes que aporta la versión analizada, aun que no aparezcan descritos en el libreto:

1. Una muñeca que es un alter-ego de Donna Anna, elemento que le sirve a Don Giovanni para burlarse de ella y de su padre en el cuadro I del acto I.

2. Cámara de vídeo de Leporello con la que graba las conquistas de su amo, pudiendo ver una prueba de ello en el cuadro II del acto I en el encuentro entre Don Giovanni y Donna Elvira.
3. Donna Elvira le enseña a Don Giovanni una alianza; un detalle escénico que ve el paso del tiempo en distintas versiones.
4. El cinturón de Masetto sirve para que veamos el arrepentimiento de Zerlina en el cuadro III del acto I. Ella trata de desnudarse para que su marido la castigue por sus malos actos, pero él vuelve a ponérselo en su sitio.
5. El armario del cuarto de los campesinos como escondite, en vez de utilizar el cenador, como dice el libreto. Don Giovanni solamente abre la puerta del armario para descubrir que el campesino está dentro escondido.
6. Nuevos músicos que al compás de “¡Viva la libertad!” se van colocando junto a los músicos en el cuadro IV del acto I. Vestidos igual que Zerlina, Donna Anna, Don Ottavio y Masetto y poco iluminados en esa parte superior de la escena.
7. Leporello mira asombrado a su amo, con la boca abierta, mientras lee un periódico italiano del siglo XX.
8. El rosario que saca Donna Elvira en su recitativo de la escena X del cuadro II y la inseparable almohada. Se arrodilla ante el cuerpo del padre de Donna Anna y relata cuál fue su desgracia con el galán.

La vestimenta de los personajes es del siglo XX, podríamos centrarla en torno a los años 70 y 80 europeos: gabardinas, jerséis, chaleco de punto de Leporello, trajes de chaqueta, camisones de satén, vestido de novia... Uso de medias negras y minifalda en Donna Elvira, gafas de pasta en Don Giovanni, cortes de pelo con media melena y flequillo

como el de Zerlina. En todo el acto I no se producen grandes transformaciones de vestuario ni cambios significativos que destacar.

El único cambio de vestuario en el transcurso del acto II es el de Leporello, al intercambiar la identidad con Don Giovanni. Lo vemos quedarse en camisa blanca, en mallas claras y escoger un sombrero con plumaje. Saca un traje del siglo XVII de una funda de guardarropa actual; un traje abullonado que podría servirle a un trovador para engañar a la dama Donna Elvira.

La habitación en donde se van desarrollando los hechos recibe una focalización de luz blanca. Hay pequeños apliques al lado de algunas camas. Comienza el acto II con una tenue iluminación apoyada en esos puntos de luz de cada una de las habitaciones del cuadro escénico. En la escena VII del cuadro II vemos que se ilumina por completo el espacio de la representación porque tiene que ver con un motivo importante: el descubrimiento del engaño de Leporello y los cambios de identidad. Anteriormente, desde que empezó el nuevo acto, las luces eran pobres debido a que simulábamos ocultamientos y noches de cortejo.

Destacamos la actitud en escena de Leporello, con gestos exagerados mientras se toca partes de su cuerpo por la situación lujuriosa y altamente sexual que siempre vive con su amo. El resto de los personajes posee un comportamiento dramático acorde con el papel que han de cumplir, a pesar de que exista una evolución por el paso de los años y el evidente progreso.

## 5. CONSIDERACIONES Y CONCLUSIONES SOBRELAS PUESTAS EN ESCENA ESCOGIDAS DE *DON GIOVANNI*

¿Cuál sería el significado de Don Giovanni? Apunta Bernard Williams<sup>10</sup> que la ópera lleva su nombre, trata de él y es él quien mantiene unido un conjunto de escenas que de otro modo estarían bastante inconexas entre sí. El personaje principal expresa más de lo que es porque se le muestra siempre en acción, la acción de un seductor. Comparados con él, todos los demás tienen únicamente una existencia derivada: Don Giovanni es el principio vital dentro de ellos.

Da Ponte nos recuerda constantemente que Don Giovanni es un miembro de la nobleza que exhibe su rango social y, como él mismo afirma de manera explícita, su dinero para conseguir lo que desea. El protagonista se limita a hacer uso del mundo social en el que ha nacido y es básicamente una figura solitaria que explota su entorno social pero que no pertenece a él. Es un bandido dentro de su propio país. Se siente cómodo así, y Mozart se siente cómodo representándolo de esa manera.

En las versiones escogidas para someterlas a una línea comparativa podemos darnos cuenta de que a don Juan le queda mucho peso por soportar de todos los significados que esta figura mítica ha llegado a expresar. De este modo, existe un respeto al libreto y a la tradición clásica operística en 1954, en cambio no podemos decir lo mismo de versiones que inauguran el siglo XXI. A grandes rasgos, a medida que avanza el siglo XX, las tendencias escénicas del género dramático lírico

---

<sup>10</sup> WILLIAMS, Bernard, *Sobre la ópera*, Madrid, Alianza Editorial, 2010, 62-73.

fueron estableciendo innovaciones en sus planteamientos sobre la interpretación del texto dramático.

Hemos elaborado con anterioridad una serie de requisitos imprescindibles para entender las puestas en escena de *Don Giovanni* y se ha analizado cada exponente en su versión correspondiente. ¿Es determinante que la lista de amantes aparezca para abrirle los ojos a Donna Elvira? Parece ser que sí, aunque en formatos distintos. En las tres representaciones se presenta esa famosa lista de mujeres como una agenda desplegable (1954), una serie de hojas unidas que también se despliegan (2002) y una nueva agenda a la que se suman carretes de vídeo (2008). El salto al mundo audiovisual es muy acertado para comprobar las artes amatorias del galán y hacer ver al público, como testigo directo, que los tiempos han cambiado en este nuevo siglo. Otro de los factores que llama la atención de las tres versiones es el luto que debe llevar Donna Anna tras el asesinato de su padre. La ropa de color negro de una mujer desolada y triste no aparece en ninguna de las representaciones que hemos elegido del siglo XXI, sin embargo, la dama viste un traje oscuro y sigue lo expuesto por Da Ponte en la versión de los años 50 del siglo XX.

Otro cambio escénico digno de ser subrayado es la diferencia entre las máscaras de unas representaciones a otras. La puesta en escena de 1954 es fiel, considerando que los tres personajes hacen una entrada con los mismos ropajes y tapados para resultar irreconocibles ante los espectadores. Sus voces serán las que delaten las identidades. En la versión de 2002 las máscaras son semitransparentes y no varía el vestuario. De esta manera, el público conoce quiénes son los que urden la venganza de Don Giovanni antes de que expresen cualquier cosa. To-

davía es más rupturista la actitud adoptada en 2008, puesto que ni siquiera respetan la aparición de las máscaras ni el sentido del ocultamiento durante toda la obra. Es a esta puesta en escena tan polémica del 2008 a la que sumamos otra transgresión escénica que se atreve a modificar parte de la trama argumental: Don Giovanni es disparado por Don Ottavio al final del acto primero. Lo sobrenatural actúa a favor del protagonista y no muere, ni comprobamos que esté herido cuando se inicia el siguiente acto. ¿Para qué se ha llegado a esta situación? Es una decisión arriesgada que crea opiniones en contra de este tipo de innovación escénica. A ello hay que añadir que la versión de 2008 está ubicada en ocho dormitorios como único espacio en que se desarrollan los hechos. Desde el inicio de esta representación se está incumpliendo lo establecido en el libreto, aunque sabemos -según lo analizado en unas páginas atrás- que la versión de Peter Brook de 2002 hace exactamente lo mismo.

Ambas puestas en escena del siglo XXI establecen una prioridad: romper con lo clásico y tradicional del mito de Don Juan en el escenario. En 2002 se hace a partir de un rectángulo anaranjado con poco mobiliario, un minimalismo propio del nuevo siglo. En 2008 se parte de varios cuartos personalizados según el perfil de los que intervienen en la escena y no está permitido cambiar de lugar. Comparten una finalidad común y es que no se modifique prácticamente nada la escenografía de un cuadro a otro cuadro ni de un acto a otro acto.

Trascendente supone ser la figura de El Comendador, rasgo que podemos asimilar porque las tres versiones innovan en este hecho y en este personaje. En 1954 muere en el duelo el padre de Donna Anna y un cementerio cercano al espectador acoge su estatua. Dicha estatua es

el propio actor, que realiza un esfuerzo interpretativo y asume el papel paranormal ante el galán. Idéntica, aunque nos encontremos en un espacio escénico distinto, es la versión del 2002. Peter Brookha subrayado la importancia de la expresión corporal de los intérpretes y da significados con una paleta de colores a lo que tenemos que ir asumiendo como público. El Comendador se mantiene hierático, erguido, casi inexpresivo cuando Don Giovanni lo reta. En la versión de 2008 el padre asesinado está presente desde el principio de la representación, como ocurre con el resto de los personajes. Se encuentra tumbado en una cama central y se mueve con los ojos cerrados cuando algún personaje lo manipula o se acerca a él. Brook crea lápidas con bancos rojizos y los directores teatrales de 2008 han decidido idear el ambiente fantasmagórico del cementerio en la propia habitación de este señor fallecido que resucita para darle su merecido al protagonista.

Hay elementos escénicos que se modifican y muchos que se añaden como aportación original en las versiones del nuevo siglo, como se pudo confirmar gracias a la enumeración expuesta en los análisis de las tres óperas.

Este breve resumen de apreciaciones nos ayuda a creer en una lógica palpable y es que Don Giovanni y Don Juan nos hacen sentir lo mismo a un público del siglo XXI, pero que podemos verlo representado de una infinidad de formas, tantas formas como donjuanes hay en nuestro arte, en la psicología y en nuestra cultura europea. TorrenteBallester<sup>11</sup> decía que Don Juan ha nacido con el destino de ser constantemente pensado, imaginado, recreado, sin que en esos sucesivos pen-

---

<sup>11</sup> YAMAGUCHI, Hajime, "La estructura narrativa del Don Juan de Torrente Ballester", en *Revista de Filología*, 33, 2015, 237-250.

samientos, imaginaciones y recreaciones se repitan más que unos datos fundamentales que sirven comúnmente para su reconocimiento.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 2008.
- BORDONOVE, George, *Molière*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006.
- BROOK, Peter, *Más allá del espacio vacío: Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*, Barcelona, Alba Editorial, 2001.
- DA PONTE, Lorenzo, *Memorias*, Madrid, Siruela, 2006.
- FLORIT DURÁN, Francisco, "Tirso de Molina", en *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 989-1020.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2008.
- HOFFMANN, E.T.A., "Don Juan", en *Sämtliche Werke*, vol.1, Múnich y Leipzig, 1912.
- MAEZTU, R. de: "Don Juan o el poder", en *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1981, 71-106.
- MOLIÈRE, *Don Juan o El festín de piedra*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- NIEVA, Francisco, *Tratado de escenografía*, Madrid, Fundamentos, 2000.
- PARKER, Roger, *Historia ilustrada de la Ópera*, Barcelona, Paidós, 2004.
- SAVAGE, Roger, "La escenografía en la ópera", en *Historia ilustrada de la ópera*, Barcelona, Paidós, 1998, 350-362.

STANISLAVSKI, C., *La preparación del actor*, Pléyade, Buenos Aires, 1979.

DE MOLINA, Tirso, *El burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 2007.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.

YAMAGUCHI, Hajime, "La estructura narrativa del Don Juan de Torrente Ballester", en *Revista de Filología*, 33, 2015, 237-250.

WILLIAMS, Bernard, *Sobre la ópera*, Madrid: Alianza Música, 2010.