

Las sombras de don Juan, o las reinterpretaciones polacas del mito donjuanesco

Urszula Aszyk
Universidad de Varsovia
Uaszyk@aol.com

Palabras clave:

Reinterpretaciones del mito donjuanesco. Don Juan en el teatro polaco. *El Burlador de Sevilla*.

Resumen:

En el presente trabajo se someten a estudio las obras concebidas por los autores polacos y se trata de demostrar que, a pesar de las transformaciones y modificaciones que en dichas obras sufre el mito clásico de Don Juan, estas no se desconectan de él y mantienen, aunque sea de forma indirecta o «secretada», como diría Genette, la relación con el drama *El burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*, en que la antigua leyenda donjuanesca cobró la dimensión mítica.

The shadows of don Juan, or the Polish reinterpretations of the Don Juan myth

Key Words:

Reinterpretations of the Don Juan myth. Don Juan in Polish theatre. *El Burlador de Sevilla*.

Abstract:

This work studies works by Polish authors and seeks to demonstrate that, in spite of transformations and modifications of the classic Don Juan myth, they are not disconnected from that same myth, and maintain, even if in an indirect or “secret” fashion, (as Genette might say), a relationship with *El burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*, in which the Don Juan legend takes on that mythical dimension.

Introducción

Entre las múltiples reelaboraciones de las que ha sido objeto el mito de Don Juan, los intentos de autores polacos no destacan como excepcionales y sus obras constituyen solo unos ejemplos más de transformaciones, modificaciones o reducciones de algunos elementos constitutivos de dicho mito con el que, a pesar de estas operaciones, no se desconectan totalmente. Conviene mencionar que las obras en cuestión han sido concebidas en un contexto bastante curioso, pues el mito en su versión clásica empezó a difundirse en Polonia cuando ya se habían asimilado en su teatro y cultura las principales variantes del mismo¹. Nos referimos aquí a una tradición cuyos inicios se remontan a la mitad del siglo XVII, cuando los actores italianos de la *Commedia dell'Arte* representaron en los escenarios polacos (hacia 1650) la obra *Il convitato di pietra*. Queda comprobado también que pocas décadas después circulaban en el ámbito intelectual y teatral polacos textos de comedias de Molière, que se leían principalmente en lengua original y que, mucho antes del estreno de la versión polaca de su *Dom Juan ou le festin de Pierre* (1783)², fue concebida (hacia 1700) la comedia polaca *Don Jan* (Don Juan)³, elaborada, como se supone, a partir del drama ruso *Don Juan y Don Pedro* [Karpiak, 2001: 155] que transmitía una versión modificada del mito de Don Juan inscrita en *Don Juan*, la comedia del francés Claude Deschamps Villers [Weiner, 1988: 27].

No es nuestro propósito reconstruir en este trabajo la recepción del mito donjuanesco en el teatro polaco; no obstante, parece preciso recordar

¹ Aprovecho en este trabajo en parte los datos establecidos en dos trabajos publicados hace años ya [Aszyk, 1988: 85-95; Aszyk, 1993: 195-214], pero el texto está totalmente modificado respecto a aquellos; además, incluye comentarios de obras allí omitidos.

² Ya por aquellas fechas se observaba la influencia de Molière en la técnica dramática y la comicidad de varias comedias polacas del siglo XVIII, especialmente en las de Franciszek Zablocki, p.ej. en su *Fircyk w zalotach* (Un petimetre cortejando) y en el siglo XIX, en las de Aleksander Fredro, en particular en los personajes de *Zemsta* (La venganza) y *Śluby panieńskie* (Juramentos de señoritas).

³ Esta y las siguientes traducciones del polaco al español son de la autora del artículo.



algunos datos que permiten ver de dónde y qué variantes del mito de Don Juan llegaban a Polonia. Así, en el mismo periodo del siglo XVIII, en que la cultura polaca empezaba a asimilar la comedia de Molière, incitaba el interés de los polacos *Don Giovanni*, la ópera de Mozart/Da Ponte. Pero antes que esta se estrenó en Varsovia (1783) la ópera *Don Juan* de Albertini, con el libreto traducido al polaco por Wojciech Bogusławski, dramaturgo, actor y director de teatro. *Don Giovanni* se vio interpretada primero por los cantantes italianos (1789) y más tarde, por los polacos (1817). En el siglo siguiente, aparte de Molière y Mozart, fascina a los polacos Lord Byron cuyo poema *Don Juan* leen primero en inglés o traducido a otros idiomas, hecho que reflejan tanto las obras literarias como las teatrales de la época romántica⁴. A comienzos del XX se traduce por fin un drama español: *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, pero su impresionante recepción teatral se debe a la posterior escenificación (1924) de una adaptación del texto traducido de nuevo⁵.

Resumiendo este breve repaso, debemos concluir que *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, drama atribuido a Tirso de Molina y considerado fundacional, no forma parte de la tradición teatral polaca. Se traduce al polaco por primera vez y se estrena tan solo en 1985⁶ y, por razones difíciles de entender, se publica aún más tarde, en 1999, pero —esto

⁴ Se nota, por ejemplo, en el poema narrativo y digresivo, *Beniowski* (1841) del poeta romántico Juliusz Słowacki. Otro poeta, Ryszard Berwiński, en *Don Juan poznański. Poemat bez końca* (Don Juan de Poznań. Poema sin fin, 1844), en que crea un tipo donjuanesco, pone en ridículo el amor romántico y critica la sociedad de Poznań, una sociedad «polaco-germana-aristocrática-democrática-señorial-filosófica-sacerdotal». El texto entero de *Don Juan* de Byron sale por primera vez en polaco en 1885 traducido por Edward Porębowicz.

⁵ La primera traducción del drama de Zorrilla, muy fiel al original, es de Antoni Lange. Se halla en el tomo que reúne varias traducciones más del teatro español hechas por Antoni Lange (1914). En 1924 Stanisław Miłaszewski, escritor y hombre de teatro, elabora una adaptación del drama de Zorrilla a base de su propia traducción que titula y estrena bajo el título: *Don Juan Tenorio. Dramat fantastyczny w siedmiu aktach*. El estreno de esta «traducción libre» (15-11-1924) en el Teatro Nacional de Varsovia es un asombroso éxito —102 funciones en Varsovia y estrenos en otras capitales polacas— que, aparte de reseñas, tiene una amplia bibliografía académica.

⁶ Tirso de Molina, *Zwodziel z Sewilli czyli karnienny gość*, traducido por Leszek Biały, dirección: Piotr Paradowski, decorado y figurines: Zofia de Inés-Lewczuk, música: Andrzej Zarycki, estreno (26-11-1985): Teatr Bagatela de Cracovia.



sí— con otras obras de Tirso de Molina⁷, hasta aquel momento desconocidas en Polonia. Dicho sea de paso, a lo largo del siglo XX el público polaco asocia el nombre de Tirso de Molina casi exclusivamente con *Don Gil de las calzas verdes*. La aparición impresa de la primera traducción de *El burlador de Sevilla* —y casi enseguida la segunda⁸— no cambia, sin embargo, mucho en cuanto a la recepción polaca del teatro tirsiano y tampoco en lo que respecta a la difusión del mito clásico de Don Juan. Para la mayoría de los representantes del mundo de teatro y los intelectuales polacos siguen siendo Molière y Mozart los que han contribuido más a la consolidación del mito donjuanesco.

Las obras dramáticas de las que nos vamos a ocupar, a excepción de una del siglo XIX, son del siglo XX. Dejando de lado las piezas que se limitan a exponer solo el carácter seductor del protagonista, vamos a comentar solo las que comparten con el modelo clásico algunos elementos estructurales y cuyo centro constituye siempre la figura del hombre que destaca en sentido negativo: es un seductor de mujeres que actúa sin escrúpulos de acuerdo con el esquema clásico: engaño—posesión—huida. Y aunque los Don Juanes creados por los autores polacos no siempre son creyentes y no en todas las obras polacas se plantea la cuestión de la justicia divina, en todas se castiga a Don Juan o, al menos, se le avisa del posible castigo. Como vamos a mostrar, en cada una de ellas hay elementos que las ponen «en relación, manifiesta o secreta» con el clásico relato mítico de Don Juan y las variantes que derivan directamente de este, a saber, se trata de una relación intertextual o transtextual, según la clasificación de Gérard Genette [1989: 9-20]

⁷ Tirso de Molina, *Dramaty*, Wrocław, Seria «Biblioteka Narodowa», Ossolineum, 1999.

⁸ Tirso de Molina, *Zwodziel z Sewilli i Kamienny gość*, traducción Magdalena Pabisiak, Wrocław, Wydawnictwo «Wacław Bagiński», 2000.



1. Dos recreaciones de la estructura clásica del mito: Don Juan ante la estatua

En las obras a las que dedicamos este apartado, se reproduce la estructura-base del relato mítico de Don Juan, incluido el encuentro de su protagonista con la estatua de piedra. Sin embargo, en la primera, cronológicamente, *Bolesław Śmiały* (Boleslao el Atrevido) de Stanisław Wyspiański, se oculta la posible relación intertextual con este mito o, como diría Genette, se relaciona transtextualmente con él de modo «secreto». En cambio, la segunda, *Śmierć Komandora* (La muerte del Comendador) de Tomasz Łubieński, remite desde el mismo título al momento decisivo en lo que se refiere al modelo clásico del mito donjuanesco: la muerte del Comendador.

El drama en tres actos de Wyspiański fue concebido entre 1902 y 1903 y enseguida puesto en escena⁹. Su título: *Bolesław Śmiały* hace referencia a la figura del rey polaco, Boleslao el Atrevido (hacia 1040-1081), y los sucesos dramáticos recrean los hechos históricos del año 1079. Aparte del rey Boleslao, protagoniza la obra el obispo Estanislao. El rey, aunque ha sido bautizado, vive como un pagano. Está casado, pero no da ninguna importancia a su matrimonio que, según repite el obispo, es una institución sagrada. Como el mítico Don Juan, el rey polaco seduce a las mujeres y las abandona. Mantiene, además, las relaciones con las mujeres que pertenecen al mundo fantástico, inspirado en las leyendas medievales eslavas. En nombre de Dios y de la Santa Iglesia el obispo advierte al rey que por sus pecados tendrá que pagar, pero él menosprecia sus admoniciones; por otra parte, más que la justicia divina le preocupa la situación política del país y, cuando sospecha que el obispo está preparando un complot, ordena matarle.

Dejando aparte la reacción del pueblo que, tras la muerte del obispo Estanislao, ha empezado a odiar al rey, fijémonos en los hechos que hacen

⁹ El drama *Bolesław Śmiały* fue estrenado en Cracovia el 7 de mayo de 1903, con la escenografía y figurines diseñados por el mismo autor.



que el drama de Wyspiański se pueda comparar con *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Un obvio paralelismo destaca sobre todo en la escena en que el rey Boleslao se pone delante de la estatua de piedra, en que está retratada la figura del obispo, ya por aquel entonces declarado santo, y le habla con arrogancia y de manera provocativa, al igual que el burlador de Sevilla al hallarse en el cementerio frente a la estatua del Comendador. Pero, aparte de los «ecos» de los diálogos de *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, se hacen obvias las diferencias. Estas tienen que ver con la leyenda polaca de la que se sirve Wyspiański: el rey le corta un brazo a la estatua y esta cae al estanque que la rodea y, milagrosamente, desaparece el agua.

Pero tampoco esta señal le hace pensar al rey Boleslao en la vida eterna y de nuevo se burla del obispo muerto al encontrarse frente al ataúd en que se guardan sus restos. Se divierte al mismo tiempo con Krasawica, un personaje perteneciente al mundo pagano. Y es entonces cuando el ataúd cae encima del cuerpo del rey y le mata. Este espectacular final del pecador recuerda la escena de la muerte de Don Juan clásico, siendo aquí el ataúd el representante simbólico/alegórico de la justicia divina.

Es espectacular también el desenlace de *Śmierć Komandora*, drama de Łubieński, publicado en 1983 y escenificado unos años más tarde¹⁰. En su estructura se recrea aquella en la que se basa el libreto de Lorenzo Da Ponte de la ópera mozartiana *Don Giovanni*. Aluden a ella también algunos nombres propios de los protagonistas: Doña Anna, Elvira, Zerlina, Masetto, Ottavio. No se trata, sin embargo, de una imitación. Łubieński traslada la acción al siglo XX, periodo anterior a “esa segunda guerra”, es decir, anterior a la segunda guerra mundial. Según la moda de aquellos años —los «tardíos años treinta»— se visten los personajes de la obra, pero con un estilo de provincia italiana, ya que un pueblo de la parte central del Sur de Italia constituye aquí el lugar de la acción. Allí llega Don, un hombre que a

¹⁰ La obra *Śmierć Komandora* (1983) de Tomasz Łubieński fue estrenada en el Teatr Polski de Wrocław (3-06-1984).



diferencia de los habitantes se presenta elegante y con aire forastero. Anda siempre acompañado por Leppo, en el que parcialmente se retrata el Leporello mozartiano. Para satisfacer las necesidades de su amo, Leppo le organiza el encuentro con Anna, la hija del Comendador, un «héroe de la guerra anterior», de quien se sabe que ataca públicamente la política del actual gobierno. Don, como se aclara con el tiempo, debe cumplir una misión secreta y mata a este «enemigo del pueblo». Antes pasa, tal como requiere el modelo clásico del mito, por el dormitorio de su hija Anna. No obstante, no mata en defensa propia, sino porque tal ha sido su misión: eliminar al hombre peligroso para el sistema político dominante. La muerte del Comendador sacude al pueblo. Ottavio, el prometido de Anna, investiga el caso y llega a sospechar de Don. Para deshacerse de este hombre se construye en la plaza una estatua en honor del Comendador muerto. Don va a verla y se queda estupefacto: la estatua mueve la cabeza y los brazos; además, habla con la voz del Comendador. Para saber cómo lo han conseguido, Don se acerca a ella y descubre que detrás hay todo un sistema de cables y micrófonos. Cuando los toca la estatua cae y le mata con acompañamiento de ruidos de explosión, fuego y humo. Lo sobrenatural ha sido sustituido aquí por la técnica del siglo XX, y la justicia divina, por la del pueblo.

2. Dos seductores de élite y la sorprendente trivialización del mito

En 1904, es decir, casi por las mismas fechas que el drama de Wyspiański, y también en Cracovia, se estrena la comedia *Hamlet y Don Juan* de Adolf Nowaczyński¹¹. El protagonista de esta pieza corta en un acto, Ricardo Brzostowski, encarna el donjuanismo comúnmente comprendido, trivializándose así el mito clásico de Don Juan. La obra de

¹¹ Adolf Nowaczyński publicó esta pieza en 1908, en el tomo que acogía siete obras suyas; la vio estrenada en Cracovia en 1904.



Nowaczyński alude, no obstante, a la ópera de Mozart en varios niveles del texto y reproduce el esquema básico del mito de Don Juan. Brzostowski es un hombre guapo, de poco más de treinta años, que, siendo cantante de ópera, goza de fama internacional. Con estas características seduce fácilmente a las mujeres, como si se tratara de una ejemplificación de la tesis de Gregorio Marañón [1940], quien sostenía que ellas se sentían atraídas por los «tenores de ópera» y los escándalos que ellos protagonizaban. La obra de Nowaczyński se inicia cuando Brzostowski ensaya el papel de Don Giovanni en un hotel de lujo. Lo que luego sucede confrima que en este personaje se refleja como en un espejo el Don Juan mozartiano. Enseguida nos damos cuenta también de que se trata de dos acciones paralelas, la de la ópera y la protagonizada por Brzostowski y que, tanto en el escenario como en la vida real, el famoso cantante es un cínico y cruel burlador de mujeres. Su última víctima, Anna, es una mujer joven y bella que ha huido de casa para estar con él, esperando que se case con ella. Pero a este Don Juan polaco no le interesa el matrimonio y conquista delante de Anna a una poeta, más liberada y extravagante. Al enterarse de la situación de su hija, llega al hotel el padre de Anna, el Comendador Halinicki. El futuro Don Giovanni escénico grita espantado: «¡Que viene el Comendador!» y luego duda: «¿O el fantasma del Comendador?» Saliendo con su hija del apartamento del cantante, el Comendador jura volver. Se supone que para castigar al cínico seductor.

Con la ópera de Mozart se relaciona transtextualmente también el drama de Tadeusz Rittner. Siendo bilingüe, concibió este dramaturgo y director de teatro dos versiones de la misma obra en tres actos: una en alemán, titulada *Unterwegs*, estrenada en Viena en 1909, y otra en polaco, *Don Juan*, escenificada en Varsovia en 1913¹². Al comienzo de esta última

¹² «Para el público polaco —observa Lesław Eustachiewicz— el autor ha puesto en el primer plano [en el título] la asociación con el héroe de la leyenda española [...]. *Unterwegs* tiene otro significado: hace referencia al camino que dura, es una visión del caminante que avanza por este camino como el Ahaswer empujado por el destino que lleva dentro» [1982: 195].



se indica que la casa del Conde y un pueblo próximo a esta constituyen el lugar de la acción y que todo ocurre en «la época presente» [Rittner, 1916: 3]. En aproximadamente treinta y seis horas las relaciones entre los personajes dramáticos evolucionan hacia un desenlace trágico. El personaje principal, el Conde, no tiene nombre propio, al igual que los demás personajes masculinos (Profesor, Secretario, Lacayo). Los femeninos, al contrario, los tienen: Susana, Cristina, Anna y Hania. Conde, el personaje principal, actúa en esta obra según el viejo esquema: enamora a la mujer, la seduce y, al sentirse cansado, la abandona. A la joven Cristina de una familia noble la poseyó disfrazado de su novio, es decir, como el mítico Tenorio a Isabel. Pero en Cristina se ve retratada más bien la Doña Elvira del libreto de Da Ponte. Rittner por boca del Conde la compara, sin embargo, con Ana, hija del Comendador. Se mezclan así las referencias a distintas dramatizaciones del mito de Don Juan, también cuando a la hora de morir el Conde pronuncia palabras que son aparentemente fragmentos de *Don Giovanni* y que, por ser incompletos, también podrían ser de otras obras donjuanescas. Aclaremos que la repentina muerte del Conde nada tiene que ver con la del protagonista de la ópera de Mozart. Le mata su secretario, a quien él solía llamar «Leporello»: le mata en un acto de locura que padece al enterarse de que su adorado amo había seducido también a su esposa.

3. *Don Juan* modernista versus *Don Juan* posmodernista, o posmoderno

En 1888 se publicó en Cracovia *Ostatni dzień Don Juana: dramat fantastyczny w pięciu obrazach* (El último día de Don Juan: drama fantástico en cinco cuadros) de Stanisław Rzewuski, un conde polaco residente en París. Según las aclaraciones del autor, su obra era original; sin embargo, su aparición provocó fuertes críticas y se señalaron obras que estaba imitando. Con el tiempo en los estudios dedicados a este autor se ha ido estableciendo una larga lista de las fuentes en las que él se había



apoyado redactando *Ostatni dzień Don Juana*: las obras de Molière, Mozart/Da Ponte, Tirso de Molina y, sobre todo, *Don Juan de Marañá ou la chute d'un ange* (1836) de Dumas-padre. Hay también motivos, personajes y escenas sacados del drama *Don Juan's Ende* (1883) de Paul Heyse [Szarma, 1960: 137] y de las obras de escritores rusos, de Mijaíl Lérmontov (*Demonio*, 1841), Alexei Tolstoi (el poema dramático *Don Juan*, 1862) y Pushkin (*El convidado de piedra*, 1830) [Szymańska, 2013: 91-99].

Pese a su eclecticismo, la obra de Rzewuski no es incoherente. Muestra rasgos realistas; no obstante, se deja calificar de simbolista y modernista. Todo gira en ella en torno al personaje de Don Juan, un noble que ha seducido a numerosas mujeres, malo y decadente. Pero, frente al mítico Don Juan español, este no es un hombre joven y por ello se parece más a Don Juan de Marañá (o Marana) de Dumas y a los don Juanes españoles del siglo XX que son de edad avanzada: los protagonistas de *Las canas de Don Juan* de Luca de Tena, *Don Juan de Carillana* de Jacinto Grau, *Don Juan buena persona* de los hermanos Quintero o de *El marqués de Bradomín* de Valle-Inclán. El Don Juan de Rzewuski es, además, padre de un hijo mayor. Recordemos que padres son también los Don Juanes creados por los hermanos Machado (*Juan de Mañara*), Gregorio Martínez Sierra (*Don Juan de España*) y Jacinto Grau (*Don Juan de Carrillana*), pero ninguno de ellos se ve tan humillado por su hijo como el de Rzewuski. Tras una discusión, el hijo da una bofetada a Don Juan, su padre, un gesto que simboliza el castigo. Don Juan sufre por ello, pero también reflexiona sobre su pasado y, finalmente, como un buen cristiano, reconoce sus pecados. Esto le conduce a la sorprendente conclusión de que suicidándose va a pagar por todo el mal que en su vida ha hecho. A la hora de morir este Don Juan tiene una visión: una monja le comunica que ha sido perdonado por haberse arrepentido. No hace falta explicar que esta escena remite a la que conocemos de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla.

Ciento diez años después de la aparición del drama de Rzewuski, el



joven director de teatro, Jacek Fiedor, elabora el guión titulado *Don Juan*¹³ que se compone de fragmentos de obras de distintos autores. Su procedimiento creativo resulta, por tanto, similar al de Rzewuski, pero en 1999, cuando se estrena la obra en Cracovia, nadie critica este mosaico de textos, pues la mayoría de las manifestaciones teatrales posmodernas se elaboran de esta manera. Hay, sin embargo, una diferencia fundamental entre el drama modernista, o neorromántico, de Stanisław Rzewuski y el posmoderno de Jacek Fiedor. Este último no se sirve de distintos textos para redactar el suyo, sino para compaginar diversas versiones del mito de Don Juan y construir una nueva de estructura abierta, con el fin de emprender un debate.

Efectivamente, Marek Fiedor obliga al espectador a sacar sus propias conclusiones acerca de los problemas que desde siempre atormentan al hombre al que aquí representan varios Don Juanes. Sus sucesivas encarnaciones salen al escenario en un orden que puede sorprender al espectador no preparado: aparece el primero el violador Maraña; luego, un Don Juan que deriva del libertino creado por Molière, un hombre que discute constantemente y con todos; tras él, como tercero, se presenta Don Juan, cuya figura y acciones aluden a Don Giovanni de la ópera de Mozart y al Conde del drama de Rittner. Como vemos, en ninguno se retrata al Don Juan tirsiano. En el transcurso de la acción dramática el orden inicial de presentación de Don Juanes cambia y estos se turnan, reflejándose uno en el otro como si se vieran reflejados en los espejos cóncavos. El personaje que lleva el nombre de «Don Juan» confiesa: «He matado al Comendador. Lo tenía que hacer. También el Comendador me ha matado. Pero solo aparentemente [...] porque soy eterno.». [Fiedor, 1999, texto sin publicar]. Se resume en estas frases la idea transmitida por Rittner en su *Don Juan*. Allí, el moribundo Conde cree ver Sevilla. A las mujeres del pueblo su

¹³ En esta parte me he servido de la copia del guión de *Don Juan* de Marek Fiedor, que me ha sido facilitada en 1999. La obra fue montada por el autor en Stary Teatr de Cracovia (estreno: 17-04-1999).



cadáver parece manifestarles rasgos de un vivo, de lo que se concluye sobre su —la de Don Juan— eternidad. No queda, sin embargo, claro si se trata de la eternidad del mito de Don Juan o, más bien, del fenómeno donjuanesco.

Por fin apuntemos la importancia de los diálogos que Fiedor utiliza como vehículos para transportar a los personajes de una obra a otra. De este modo Don Juan Tenorio y Elvira creados por Molière se convierten en Don Juan y Elvira de la ópera de Mozart, y Doña Inés de *Don Juana Tenorio* de Zorrilla se halla en el grupo que rodea a Don Juan de Molière, etc. Fiedor introduce en su guión también fragmentos extraídos de obras de Pushkin, Zorrilla, Rittner y Dumas-padre, así como de *Don Juan o El amor a la geometría* de Max Frisch y *Diario de un seductor* de Sören Kierkegaard. Este *collage* de textos evoca una visión muy compleja del hombre, difícil de definir de modo unívoco, al igual que el amor y la muerte. Se citan largos párrafos del *Diario de un seductor* de Kierkegaard; no obstante, los Don Juanes creados por Fiedor no parecen arder de deseo y no conquistan a sus víctimas con la ayuda del Demonio, como se lo imaginaba este filósofo. Y en lo que se refiere a la muerte, se encuentra omnipresente en la obra de Fiedor. Esto se debe en parte al *Réquiem* de Mozart, la música que se oye con frecuencia y que obliga al espectador a reflexionar sobre la inevitabilidad de la muerte.

Una nota final

Terminado este breve ensayo, debemos aclarar que la primera parte de su título alude a la opinión expresada por Ramiro de Maeztu quien, convencido de que en la Europa del Norte se han creado solo «sombras» del Don Juan español clásico, cita a Alfred de Musset: «Todo el mundo habla de Don Juan en el norte de Europa. Nadie lo comprende. Todo escritor ha pensado en Don Juan. Ninguno le ha dedicado una obra intensa» [Maeztu, 1972: 73]. Desde luego, los «donjuanistas» ortodoxos, los que defienden la «españolidad» de Don Juan y el origen español del mito, no pueden sino rechazar cada intento de crear sus equivalentes fuera de España. Pero si



relacionamos el nacimiento del mito de Don Juan, como lo ha hecho Gregorio Marañón, con los problemas más generales de la psicología humana que se manifiestan al margen de las nacionalidades y geografías, dicha cuestión desaparece [Marañón, 1976]. Los «dobles» de Don Juan se encuentran asimismo también fuera de España. En uno de sus estudios Alfredo Hermenegildo [1990] concluye al respecto: «Sean cuales fueren sus orígenes la donjuanía se ha implantado en la tradición occidental como fenómeno de una constante profunda que alimenta las bases mismas de la convivencia colectiva». Planteado desde esta perspectiva el problema, la nacionalidad del personaje mítico de Don Juan pierde importancia. Sus transformaciones literarias y teatrales van en muy distintas direcciones; sin embargo, queda lo esencial del mito, su carácter simbólico y universal.

BIBLIOGRAFÍA

- ASZYK, Urszula, «Don Juan en el teatro polaco», en *El mito de Don Juan, Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, 1988, núm. 2: 85-95.
- _____, «Las transformaciones del mito de Don Juan en la literatura dramática polaca», en *Diálogo intercultural-migración de discursos*, Warszawa, Uniwersytet Warszawski-CESLA, 1993: 195-214.
- EUSTACHIEWICZ, Lesław, *Dramaturgia Młodej Polski*, Warszawa, PWN 1982.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, 1989.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Teatralidad /vs/narratividad en textos germinales del mito donjuanesco», [en línea] [«http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/54-1990Teatralidad.pdf»](http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/54-1990Teatralidad.pdf) 5-12-2016.
- KARPIAK, Robert, «Stanisław Rzewuski and Alexander Dumas: A Case of Convergence on the Myth of Don Juan», *The Polish Review* 2001 t.



46 nr 2: 155-171.

KIERKEGAARD, *Stadia erotyki bezpośredniej i Dziennik uwodziciela*, (trad.) Jarosław Iwaszkiewicz, 1982.

LANGE, Antoni, *Przekłady*. Tom. 1: *Poeci hiszpańcy*. Warszawa, 1914.

LUBIENSKI, Tomasz, *Śmierć Komandora*, [revista de teatro] *Dialog* 1983, núm. 10: 5-37.

MAEZTU, Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Colección Austral, Espasa-Calpe, 1972.

MARAÑÓN, Gregorio, *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1976.

NOWACZYŃSKI, Adolf, *Siedem dramatów*. Lwów, 1908.

RITTNER, Tadeusz, *Don Juan. Dramat w trzech aktach*, Stanisławów, Księgarnia Maryana Hasklera, 1916.

RZEWUSKI, Stanisław, *Ostatni dzień Don Juana*, Kraków, [ed. revista bisemanal ilustrada] *Swiat*, 1888.

SZARMA, Maria, «Stanisław Rzewuski», *Przegląd Humanistyczny* 1960, núm. 1.

SZYMANSKA, Aleksandra, «*Ostatni dzień Don Juana* Stanisława Rzewuskiego. Źródła i Inspiracje», *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica* 2013, núm. 6: 91-99, [en línea]: «http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta_Universitatis_Lodzianis_Folia_Litteraria_Rossica/Acta_Universitatis_Lodzianis_s_Folia_Litteraria_Rossica-r2013-t6.pdf» 15-08-2016.

TIRSO DE MOLINA, *Zwodzićiel z Sewilli i Kamienny gość*, (trad. y ed.) Leszek Biały, en Tirso de Molina, *Dramaty. Wybór* (selección, trad., ed.) Leszek Biały, Wrocław, 1999.

_____, *Zwodzićiel z Sewilli i Kamienny gość*, (trad.) Magdalena Pabisiak, Wrocław, Editorial «Wacław Bagiński», 2000.

WEINER, Jack, *Mantillas en Moscovia. El teatro del Siglo de Oro español en la Rusia de los zares*, (trad. del inglés) Sergio y Celia Pinero, Barcelona, PPU, 1988.



WYSPIAŃSKI, Stanisław, *Bolesław Śmiały*. En, *Dzieła zebrane*. T. VI.
Kraków 1962.

ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio. Dramat fantastyczny w siedmiu aktach*,
traducción libre de Stanisław Miłaszewski, Warszawa, Gebethner y
Wolff, 1925.

