

Restructurări ale temei Don Juan în dramaturgia națională: dialog european sau distorsionare?

Irina DABIJA

Don Juan este unul dintre personajele ce au străbătut literatura universală de la nașterea sa, atribuită de critici lui Tirso de Molina cu piesa *El Burlador de Sevilla y El Convidado de piedra*, apărută în anul 1630, până în zilele noastre, când încă mai suscită interes, atât în rândul scriitorilor, cât și al criticilor, regizorilor, actorilor și cântăreților de operă și uneori și al cititorilor. Nu trebuie să uităm faptul că fascinația pentru acest personaj a impulsionat crearea de noi opere de artă aparținând tuturor domeniilor artistice: artelor plastice (tabloul *The Finding of Don Juan by Haidee* de Ford Madox Brown, inspirat de poemul lui Byron sau *Don Juan* de Jean Claude Delannoy, un artist canadian), muzicii, în diversele ei forme (opera *Il Dissoluto punito ossia Don Giovanni*, pe muzica lui W.A. Mozart și libretul lui Lorenzo Da Ponte, poemul simfonic *Don Juan* de Richard Strauss, o încercare a lui P.D.Q. Bach cu jumătate de act pentru opera *Musafirul de piatră*), baletului (*Don Juan* pe muzica lui Christoph Willibald Gluck și coregrafia lui Gasparo Angiolini) și bineînțeles teatrului, multe dintre scrieri fiind concepute pentru a fi jucate pe scenă. Giovanni Macchia, în cartea sa *Vita Avventure e Morte di Don Giovanni*, consideră că personajul a fost creat de teatru și pentru teatru. Autorul italian scrie:

Quel personaggio, venuto di tanto lontano e non si sa proprio da dove, era nato sul teatro e per il teatro e dava vita alle più opposte forme teatrali; tragedia, ma anche commedie e commedie dell'arte, drammi, operine di edificazione morale, balletti, melodrammi; ecc., ecc.”¹ (Macchia 1987: 72).

Personajul Don Juan a respectat de-a lungul timpului trăsătura sa definitorie din opera care l-a impus în literatură și anume, aceea de a păcăli. Acest gust al său de a înșela, împreună cu plăcerea aproape mecanică a repetiției și cu vitalitatea sa inepuizabilă fac ca Don Juan să fie de-a lungul timpului același și mereu altul. O scurtă trecere în revistă a evoluției în literatură și nu numai, a acestui faimos personaj începe în Spania, cu opera lui Tirso de Molina *El Burlador de Sevilla y El Convidado de piedra*. Don Juan spaniol crede în Dumnezeu, dar dorește să se distreze păcălind cât mai multe femei și înșelându-și prietenii, crezând că „mai este timp până la Judecată” (celebrul refren din *El Burlador de Sevilla*: „Tan largo me lo fiáis”); apare apoi în operele lui pseudo-Cicognini și Giliberto, în scenariile comicilor italieni din Commedia dell'arte și piesele lui Dorimon și Villiers pentru a

¹ “Acel personaj, venit de atât de departe și cine știe de unde, se născuse în teatru și pentru teatru și dădea viață celor mai diferite forme teatrale: tragedii, dar și comedii și commedia dell'arte, drame, opere cu caracter moral, balet, melodrame; etc. etc.” (traducerea noastră).

triumfa în 1665 în *Dom Juan ou Le Festin du Pierre* de Molière, piesă în care personajul devine ateu și moare fulgerat, nicidecum tras în Iad de Statuia Comandorului de Ulloa. Carlo Goldoni, lăsând la o parte toate elementele fantastice și pe cele considerate la timpul său „imorale”, scrie în 1736 un *Don Giovanni* considerat de critici atât de fad, încât nu numai că piesa este aproape necunoscută dar nu a fost niciodată pusă în scenă. În 1787 este scrisă și jucată la Praga opera *Il Dissoluto punito ossia Don Giovanni* de W.A. Mozart pe libretul lui Lorenzo Da Ponte. În muzică, prima dramă muzicală ce îl are ca personaj pe Don Juan apăruse la începutul secolului al XVIII-lea și este *L'empio punito* pe muzica lui Alessandro Melani și libretul lui Pipo Acciaiuoli. *Don Giovanni* de W.A.Mozart deschide cele mai frumoase „drumuri” Romantismului. Pentru filosoful danez Sören Kierkegaard Don Giovanni de Mozart exprima ideea însăși a muzicii, deoarece „muzica este demonul” și Don Giovanni este simbolul demonului sexual. Anul 1813 este cel în care apare povestirea scurtă fantastică a lui E.T.A. Hoffmann ce construiește nuvela după modelul interpretărilor romantice; el refuză să se oprească la aparența exterioară a operei și caută semnificația profundă. Don Juan devine simbolul singurătății umane, al neliniștii de a depăși această singurătate intrând în comunicare cu ceilalți, un exemplu al nevoii omului romantic de a învinge limita eului individual, simțit ca o închisoare și de a stabili un contact cu infinitul. În secolul al XIX-lea se observă o spiritualizare a figurii lui Don Juan, care din fustangiul vulgar se transformă într-un personaj zbuciumat interior. Personajul devine simbolul condiției umane în viziunea romantică, al aspirației omului spre frumusețea supremă; apare acum un Don Juan religios. Doña Ana, din personajul-fantomă în *El Burlador* de Tirso de Molina, se încarcă în timp cu o importanță din ce în ce mai mare, devenind chiar cea care, prin dragostea sa necondiționată, îl izbăvește pe Don Juan, îi arată natura divină din el, salvându-l din disperarea eforturilor sale inutile în drama lui José Zorilla *Don Juan Tenorio*. În literatura secolului nostru, Don Juan suferă și trebuie să înfrunte aceleași probleme ale contemporanilor săi: singurătatea și alienarea. Max Frisch, jurnalist, romancier, arhitect și dramaturg elvețian, a dedicat o mare atenție uneia dintre teme dominante ale operei sale: căutarea propriei identități. Această temă împreună cu cea a existenței individului în imposibilitatea pirandelliană de a reuși să evite rolul (masca) pe care oamenii și-o pun fiecare unii altora precum și raportul acestuia cu societatea în care trăiește, apar în multe din comedii și romanele lui Max Frisch dar mai ales în piesa de teatru *Don Juan sau Dragostea pentru geometrie* scrisă în anul 1952.

În literatura română, Don Juan este protagonistul din romanul lui Nicolae Breban, *Don Juan*, al Luciei Verona, *Don Juan și ceilalți* și al piesei de teatru *Don Juan sau Întoarcerea la dragoste* a regretatului profesor de literatură comparată, Ioan Constantinescu. Ne vom concentra cercetarea asupra piesei de teatru a lui Ioan Constantinescu încercând să identificăm modul în care apare tema Don Juan în literatura română, restructurările impuse temei de către autor. Amintim că interesul profund și fascinația exercitate de acest personaj apar nu doar în creația sa literară ci și în articole de critică teatrologică, un exemplu elocvent fiind studiul său *El Burlador pe scenă – O interpretare istoric-literară și teatrologică a figurii lui Don Juan* (Constantinescu 1996: 91-104) în care a identificat existența a trei dominante ale personajului: 1. insașialitatea în materie de eros; 2. instinctul înscenării (ce îl

implică pe cel al jocului înscenării); 3. vecinătatea morții. Vom încerca să identificăm în piesa de teatru modul în care autorul a stabilit un dialog cu ceilalți creatori europeni, dialog materializat în idei preluate din operele acestora, o parte păstrate, altele transformate, precum și inovațiile aduse acestei teme. Trecerea în revistă a evoluției personajului Don Juan în literatură și muzică nu este întâmplătoare, cu atât mai puțin opririle asupra operelor lui Tirso de Molina, Molière și Max Frisch, deoarece în piesa lui Ioan Constantinescu vom întâlni unele detalii menționate, preluate și/ sau modificate din operele acestor trei predecesori ai săi, precum și inovații, în concordanță cu imaginea asupra personajului Don Juan pe care autorul și-a conturat-o în urma numeroaselor lecturi de opere și de critică ce îl au ca protagonist.

Don Juan poate fi un altul, poate fi altcineva doar prin comparație cu imaginea sa trasată de creațiile anterioare, sau împotrivindu-se firii și caracterului său construit de primii săi creatori. Din acest punct de vedere, personajul lui Ioan Constantinescu vrea să fie altcineva, încercând și luptând să ascundă, uneori reușind, dar de cele mai multe ori nu, darul său natural de a atrage atenția femeilor, de a se face dorit de acestea. El dorește să fie opusul a ceea ce Tirso, Molière și Mozart și Da Ponte au creionat în operele lor și se înscrie, în linia trasată de Max Frisch, menționarea repetată a piesei acestuia nefiind întâmplătoare, personajul ambelor piese refuzând să fie așa cum apare în mintea și imaginația celorlalți, refuzând să ducă viața pe care este condamnat să o trăiască datorită imaginarului căruia trebuie să i se supună. După cum am menționat anterior, se regăsesc în *Don Juan sau Întoarcerea la dragoste* a lui Ioan Constantinescu trăsături ale lui Don Juan ce pot fi considerate universale, deoarece pot fi întâlnite în operele multor autori ce au tratat acest subiect. Începutul piesei poate fi considerat o incursiune în istoria operelor ce îl au ca protagonist pe faimosul personaj: considerând că Tirso de Molina este cel care i-a dat numele, prima scenă a așteptării lui Leporello de către Don Juan și a ciocnirii celor doi fără a se recunoaște ne poartă pe scenele Commediei dell'Arte pentru ca apoi să fim transportați brusc în modernitate prin introducerea în replica lui Leporello un mijloc de transport al zilelor noastre: „Stăpâne, trenul de Madrid a avut o oră întârziere” (Constantinescu 1994: 8).

Se observă astfel, unele preluări din operele anterioare, fidele sau distorsionate, cum ar fi, de exemplu, numele unor personaje: este frecvent amintită pescărița Tisbea, întâlnită în piesa lui Tirso de Molina, numele servitorului său, Leporello, este cel care apare în opera lui Mozart, Gonzalvo este numele, ușor modificat al tatălui donnei Anna din piesa lui Max Frisch. La fel ca în piesa lui Molière, apare și aici Moartea, cu care Don Juan vorbește de două ori, ca întrun delir provocat de febra ridicată. Astfel, aflăm că „Marea Doamnă” este frumoasă și îl însoțește permanent, dar nu dorește să îl ia prea curând cu ea.

JUAN: Nu. Am visat-o pe Marea Doamnă [...]

LEPORELLO: (*crispăt.*) Pe Marea Doamnă?

JUAN: Da. Ți-ar place și ție. [...] Sunt sigur că ți-ar place. E frumoasă.

[...] JUAN: Nu te teme! (*Zîmbește.*) N-am avut nici un succes. Nu m-a vrut. Mi-a spus: „Nu acum, altă dată!” Și a zâmbit (Constantinescu 1994: 110-111).

Vecinătatea morții, una dintre dominantele personajului Don Juan identificate de Ioan Constantinescu, apare exprimată direct în citatul anterior, fiind, în același timp, prezentă de-a lungul întregii piese prin moartea domnului Gonzalvo, prin amenințările de duel și de răzbunare a rudelor femeilor seduse. O altă preluare din opera lui Tirso de Molina este celebrul schimb de replici dintre rege și Don Juan, în care acesta din urmă îi răspunde la întrebarea cine este cu „Un bărbat și o femeie”. Replica apare de mai multe ori în piesa lui Ioan Constantinescu, uneori ca citat din opera lui Max Frisch: „MARIA: (*citește cu o anume emoție*) <<Sunt fericită. Sunt femeie. Privește umbrele noastre pe zid, mi-a spus: Suntem noi; o femeie, un bărbat...>>” (Constantinescu 1994: 29), „MARIA: (*amestecă textul piesei cu propriile cuvinte*) <<Suntem noi, un bărbat și o femeie! N-a fost vis... >>” (Constantinescu 1994: 55) alteori ca exprimare a propriilor dorințe: „MARIA: (*acaparatoare*) Ba da, Juan. Suntem noi, un bărbat, o femeie, tu și eu” (Constantinescu 1994: 56) și la sfârșitul piesei: „MARIA: Îmi pare bine că sunt aici, Juan, lângă tine. Tu, eu ... Un bărbat, o femeie. Te bucuri?” (Constantinescu 1994: 120). De asemenea, efectul pe care îl are Don Juan asupra femeilor, chiar și atunci când își schimbă identitatea cu cea a slujitorului său, atracția pe care o exercită asupra lor este de netăgăduit. Carmen intuiește cine este adevăratul Don Juan, în ciuda prezentărilor făcute:

CARMEN: (*il întrerupe, în timp ce se apropie de Juan.*) [...] (*Lui Juan.*) Trebuie să fii Don Juan (*Zâmbește*). Te-aș cunoaște chiar și fără costumul ăsta.

JUAN: (*repede*) Nu sunt Don Juan, sunt...

CARMEN: (*nu ia în seamă replica lui, din nou precipitată.*) Ah, abia am așteptat să te cunosc. (*Privire scurtă spre Leporello.*) Îmi pare rău de Roderigo. (*Îi zâmbește lui Juan, apoi se întoarce spre Leporello.*) Tu ești Roderigo, nu-i așa? Cred că ai să mă înțelegi: (*Gest discret spre Juan.*) El este totuși Don Juan!

LEPORELLO: (*ezită.*) Ți-am spus doar, el nu ... el nu este...

CARMEN: (*il întrerupe cu un gest și se întoarce spre Juan.*) Abia am așteptat să te cunosc. Înțelegi ce vreau să spun (Constantinescu 1994: 69-70).

Personajul lui Ioan Constantinescu, asemeni predecesorilor săi, nu poate avea copii, idee enunțată direct de însuși Don Juan, deoarece responsabilitatea, chiar și neasumată, a unui copil, i-ar produce o schimbare majoră de imagine; imaginile de tată și amant sunt diametral opuse:

LEPORELLO: Carmen mi-a spus că e însărcinată și...

JUAN: (*il întrerupe.*) Asta numești tu „nimic”? Nu, iubitele, fără urmași!

LEPORELLO: (*precipitat.*) Nu cumva te gândești s-o trimiți la vreun medic. Știi că la noi în Spania...

JUAN: (*crispat.*) S-o trimit? De ce eu? Nu-mi amintesc să fi fost de față când l-ați conceput. (*Zâmbet scurt.*) Și apoi eu nu pot avea urmași.

LEPORELLO: (*surprins.*) Cum? Doar nu vrei să spui că tocmai tu ești steril. (*Scurtă pauză.*) Sau folosești...

JUAN: (*nervos.*) Încetează cu tâmpeniile astea! Așa sunt eu: nu pot avea urmași.

O altă constantă a personajului Don Juan este singurătatea sa. El nu poate avea copii, nu se poate căsători, nu poate avea prieteni. Singura persoană apropiată, cu care discută, căreia i se destăinuie, uneori, este slujitorul său. Toți ceilalți bărbați cu care se intersectează pot fi doar servitori, cum este cazul lui Leporello, sau inamici, ca domnul Gonzalvo, pe care îl și ucide într-un duel, Andres, fratele Mariei pe care îl rănește. Cu alții interacționează foarte puțin, iar atunci când nu apare un conflict de interese între ei îi sunt indiferenți. Asemeni personajului lui Max Frisch, Don Juan își dorește să fie altcineva, își dorește o altă viață, deoarece este conștient de faptul că faima numelui său îl obligă la un anumit comportament, la un anumit mod de a trăi, resimțit ca o închisoare, o limitare rigidă a modului de a acționa. Această îngrădire a libertății proprii vieți conduce la atracția spre polul opus, al libertății aproape totale pe care Ioan Constantinescu o întrevede și o transferă personajului său, libertatea pe care o dă teatrul, de a fi mereu altcineva, de a te ascunde și a-ți dezvălui adevărata esență a ființei, în același timp. Propensiunea spre înscenare este singura modalitate de a-și găsi libertatea. Teatrul și oportunitatea de a-și asuma mereu alte identități este ceea ce îl poate izbăvi pe Don Juan, poate pune capăt căutării sale eterne de altceva, oferindu-i diversitate în unicitatea unei singure femei. Maria, prin meseria sa de actriță, se poate transforma permanent, oferindu-i lui Don Juan șansa de a se îndrăgosti în fiecare zi de o altă persoană, de a regăsi în altcineva latura histrionică ce îl caracterizează.

MARIA: Îmi pare bine că sunt aici, Juan, lângă tine. Tu, eu... Un bărbat, o femeie. Te bucuri?

JUAN: Asta înseamnă să iau totul de la capăt, înțelegi? Astăzi ești tu aici. Măine va fi cine știe cine.

MARIA: De ce? Putem fi în fiecare zi altcineva, așa cum fiecare zi e altfel decât celelalte.

[...] JUAN: Astăzi ești tu aici, dar mâine? ... N-o să-ți pară rău?

MARIA: Nu, Juan. Ți-am spus doar, vom fi în fiecare zi altcineva.

JUAN: (*zâmbește.*) Eu nu sunt actor, Maria.

MARIA: (*zâmbește*) Eu sunt însă. (*Aproape în șoaptă*) Mă iubești, Juan?

JUAN: (*tresare.*) Nu știu. (*O privește lung.*) Poate.

MARIA: (*scoate din buzunar un batic, îl pune pe cap și îl leagă la spate.*) Mă recunoști, Juan?

JUAN: Da. Tu ești?

MARIA: Mă iubești?

JUAN: (*ezită.*) Cred că da.

[...] MARIA: (*își desface baticul, îl aruncă și își resfiră părul. Vorbește cu vocea ușor schimbătă.*) Privește-mă, Juan! Mă recunoști?

JUAN: Da. Tu ești? (*Pășește spre ea.*)

MARIA: Mă iubești?

JUAN: (*scurtă pauză.*) Da (Constantinescu 1994: 120).

Înclinația sa spre mistificare și înscenare face parte din structura intimă a personajului Don Juan, încât are toate premisele pentru a deveni un actor apreciat. El este adesea felicitat de Gonzalvo pentru jocul său actoricesc și uneori primește laude chiar și atunci când este sincer, ca în scena de la spital în care reușește să îi îndepărteze pe polițiștii veniți să ancheteze uciderea unuia dintre bărbații mascați care l-au atacat în camera de hotel din Sevilla. Jocul înscenării este adesea acompaniat de travesti. Propensiunea spre simulare și deghizare, în strânsă legătură cu nestatornicia lui Don Juan, apare în *El burlador de Sevilla* încă din primele versuri, când aflăm că cel cu care Isabela și-a petrecut noaptea crezându-l curtezanul ei, don Octavio, este altcineva; la întrebarea ei: „Cine ești, anume?” Don Juan răspunde cu o întrebare retorică: „Cine sunt?”, pentru ca apoi să adauge: „Un om fără de nume”. Această replică cu rol de prolepsă, are o semnificație deosebită încercându-se de o mare importanță datorită locului său la începutul piesei. „Un om fără de nume” înseamnă, pe de o parte că oricine îi poate lua locul, oricine poate face ce a făcut el și pe de altă parte că el poate lua locul oricui, poate să devină oricine. Aceasta se va întâmpla de-a lungul întregii piese: Don Juan continuă să se travestească dându-se drept ducele Octavio sau marchizul de la Mota, vrând să pară mereu altcineva – un bărbat îndrăgostit pentru Tisbea sau soțul Amintei, un nobil cavaler – ceea ce presupune respectarea promisiunilor făcute - pentru Gaseño, tatăl Amintei. Continuile sale mistificări se succed nu pentru a satisface dorința sa de a cuceri ci pentru plăcerea sa malițioasă de a înșela. În piesa lui Ioan Constantinescu, Don Juan nu își schimbă doar hainele cu cele ale lui Leporello, ci și identitatea. Acest schimb are loc treptat: la început îi schimbă identitatea lui Leporello, dându-i numele de Antonio, iar el însuși nu mai este Don Juan, ci doar Juan, simbol al generalizării, dar și al vulgarizării sale, pentru ca mai apoi să își schimbe rolurile între ei până spre finalul piesei când fiecare își recapătă identitatea. Leporello resimte acut și profund această schimbare, o percepe nu ca pe o simplă schimbare de nume, ci de personalitate, suferind și de o criză de identitate. Numele său, ca și cel al stăpânului său, au în ele o încărcătură ce influențează caracterul, modul de a gândi și trăi al celui ce îl poartă.

JUAN: Pe tine nu te mai cheamă Leporello, te cheamă Antonio.

[...]LEPORELLO : Ne se poate, domnule! Cum să nu mai fiu eu Leporello?

JUAN: Tocmai asta vreau să-ți explic...

LEPORELLO: (*il întrerupe.*) Dar este imposibil, domnule! Nu numai că nu mai sunt *ce* am fost, adică slujitorul dumneavoastră, acum trebuie să nu mai fiu nici *cine* sunt. Nu, nu se poate!

JUAN: De ce nu vrei să înțelegi că asta e cea mai bună soluție?

LEPORELLO: (*precipitat.*) Cea mai bună soluție? Să renunț adică la mine, la tot... (*tresare.*) Atunci ce sunt eu și cine sunt?

JUAN: Ești actor și te numești Antonio. Ce vrei mai mult?

LEPORELLO: Dar nu se poate, domnule! Eu nu pot să fiu o persoană pe care n-o cunosc (Constantinescu 1994: 16-17).

Ioan Constantinescu a stabilit un dialog cu predecesorii săi, păstrând în *Don Juan sau Întoarcerea la dragoste* prezentarea imaginii lui Don Juan construită de operele anterioare: fascinația exercitată asupra femeilor, imposibilitatea de a avea copii și de a avea prieteni, dar, în același timp, distorsionând-o prin accentuarea dominantelor identificate în studiul citat: prezența permanentă a morții, dorința de a-și abandona masca de seducător care i-a fost pusă, predispoziția spre travesti, mistificare și înscenare. Se întrevede în Don Juan din piesa românească o oboseală în păstrarea imaginii de seducător, o dorință de a găsi o scăpare, o cale de ieșire, poate chiar de izbăvire, din acest tipar împietrit pe care trebuie să îl respecte. Este același Don Juan pe care îl cunoaștem și totuși altul nou pe care dorim să îl cunoaștem.

Bibliografie

- Constantinescu 1994: Ioan Constantinescu, *Don Juan sau Întoarcerea la dragoste*, Iași, Editura Junimea.
- Constantinescu 1996: Ioan Constantinescu, *El Burlador pe scenă. O interpretare istoric-literară și teatrologică a figurii lui Don Juan* în „Semnal teatral”, An II, nr. 3-4/ 1996, publicație Uniter, București, Editura Unitext.
- Costanzo 1968: Luigi Costanzo, *Il mito di Don Giovanni Tenorio*, II ediție, Napoli, Editura Federico & Ardia.
- Curi 2002: Umberto Curi, *Filosofia del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Milano, Editura Bruno Mondadori.
- De Bévotte 1907: George Gendarme De Bévotte, *La Légende de Don Juan*, Paris, Editura Librairie Hachette et Cie.
- De Maeztu 1999: Ramiro De Maeztu, *Don Quijote, Don Juan și Celestina*, Cluj, Biblioteca Apostrof.
- Farinelli 1946: Arturo Farinelli, *Don Giovanni*, Milano, Fratelli Bocca Editori.
- Frisch 1966: Max Frisch, *Teatru*, București, Editura pentru Literatură universală.
- Molière 1955: Molière, *Opere*, vol. II, traducere de Alexandru Kirițescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Molina 1973: Tirso de Molina, *Seducătorul din Sevilla și Musafirul de piatră*, traducere de Aurel Covaci, București, Editura Univers.

¿Reestructuraciones del tema Don Juan en la dramaturgia nacional: diálogo europeo o distorsión?

Don Juan es uno de los más conocidos personajes, entrando y quedándose en la historia de la literatura universal como un conquistador de corazones femeninos, llegando a ser, también uno de los temas más conocidos y queridos tanto por los críticos como por los escritores. Cada uno de los últimos citados han querido mostrarnos otra cara del personaje, continuando en la dirección trazada por los predecesores, pero, en lo más frecuente de los casos deseando ofrecer una nueva dimensión a través de un acercamiento sorprendido, muchas veces sufriendo influencias y reflejando los problemas del tiempo de la escritura de las obras. Uno de los creadores es el malogrado profesor de literatura comparada, Ioan Constantinescu, profundamente interesado y fascinado por el personaje Don Juan, autor no sólo de artículos de crítica, pero también de la obra de teatro: *Don Juan o El Regreso al amor*, publicada en el año 1994. Como cada uno de sus predecesores, Ioan Constantinescu deseó presentar una nueva imagen de este personaje complejo, el mismo y todavía siempre

otro, teniendo a base uno de los rasgos que identificó en su estudio *El Burlador en la escena – una interpretación histórico-literaria y teatrológica de la imagen de Don Juan* y es decir, tres dominantes del personaje: 1. la insaciabilidad en cuanto al eros; 2. el instinto de mise en scene (que implica el del juego de la mise en scene); 3. la cercanía de la muerte. Estas características dominantes que aparecen bien trazadas en la obra de Tirso de Molina y que son a base del personaje Don Juan, se pueden encontrar en mayor o menor medida en las obras que serán escritas posteriormente y que tendrán como personaje principal al burlador de Sevilla. Las tres características ya mencionadas las vamos a encontrar en la obra de teatro *Don Juan o el Regreso al amor*, continuando de esta manera la presentación del personaje conforme a la dirección trazada por Tirso de Molina, Molière, Mozart – Da Ponte y facilitando, en el mismo tiempo, la concepción de una nueva imagen de Don Juan.

Iași, România