

El mito de Don Juan: de Claramonte a Václav Havel

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidad de A Coruña
alfredorodriguezlopezvazquez@gmail.com

Palabras clave:

Mito de Don Juan. Claramonte. Mozart. Max Frisch. Václav Havel.

Resumen:

Estudiamos la evolución del mito de Don Juan desde la obra original (1617), *Tan largo me lo fiáis*, de Andrés de Claramonte, hasta la obra del dramaturgo checo Václav Havel, *Ztížená možnost soutředěni*, considerando también el libreto de Lorenzo da Ponte para la ópera de Mozart y la obra de Max Frisch, *Don Juan o el amor a la geometría*. Sostenemos que la evolución del mito va en el sentido de hacer triunfar el nuevo desorden amoroso, es decir, las fuerzas dionisiacas, frente al Antiguo Orden, representado por la Estatua de Piedra del Comendador.

Don Juan myth: from Claramonte to Václav Havel

Key Words:

Don Juan myth. Claramonte. Mozart. Max Frisch. Václav Havel.

Abstract:

We study the evolution of the myth of Don Juan from Andrés de Claramonte's original work *Tan largo me lo fiáis* (1617), to the work of the Czech playwright Václav Havel, *Ztížená možnost soutředěni*, also considering the libretto by Lorenzo da Ponte for the Opera by Mozart and the work of Max Frisch, *Don Juan o el amor a la geometría*. We maintain that the evolution of the myth goes in the direction of making the new amorous disorder, that is to say, the Dionysian forces, in front of the Ancient Order, represented by the Stone Statue of the Commander.

Decía el antropólogo Lévi-Strauss que «todo mito está constituido por contrarios irreconciliables: creación contra destrucción, vida frente a muerte, dioses contra hombres, bien contra mal» [Lévi-Strauss 1977: 197]. Son palabras que se pueden aplicar tanto a los mitos griegos o hindúes como a los mitos bororo y africanos anteriores a la civilización grecolatina. Parece claro que, al hablar del Mito en general, nos referimos a un tipo de relato que una cultura elabora para explicar las formas de relación entre los miembros de la sociedad a partir de unos códigos estéticos e ideológicos.

Hay pocos mitos en el Renacimiento, tal vez solo dos, Don Juan y Fausto. Hay personajes teatrales de enjundia, como Segismundo, Hamlet, Tartufo o el Avaro, pero no se constituyen como mitos. Tanto Don Juan como Fausto, mitos de continuidad futura y actual, actúan más allá de la peripecia teatral, de la composición de escenas y de las reglas de la representación. Los textos fundadores de esos mitos, *¿Tan largo me lo fiais?* y *La trágica historia del Doctor Fausto*, alcanzan su forma definitiva en el Romanticismo centroeuropeo, con la ópera de Mozart y Da Ponte y con el interminable texto de Goethe. Se trata de mitos que han pasado por el teatro, la ópera y el cine y por el diván del psicoanalista antes de llegar al siglo XXI y en ese comienzo del tercer milenio continúan vivos y reaparecen revestidos de nuevos ropajes. Los mitos tienen la vida muy larga. Y generan muchos textos hermenéuticos, tantos como esferas de saber en el ámbito cultural de una sociedad.

En el caso del mito de Don Juan hay tres hitos cronológicos: el año de su estreno, 1617, por la compañía de Jerónimo Sánchez, que también representa otra obra de Claramonte a la que no se ha prestado la debida atención, *El secreto en la mujer* (de título tan revelador para analizar el mito donjuanesco); 1787, el año del estreno triunfal en Praga, que antes de Mozart ha visto pasar al personaje en otras óperas hoy olvidadas. La tercera fecha es 1953, año en el que un importante dramaturgo centroeuropeo, el suizo Max Frisch, estrena *Don Juan o el amor a la geometría*; un ilustre hispanista estudioso del mito de Don Juan, Maurice Molho, considera esta



obra de Frisch como el último de los grandes referentes del mito de Don Juan. Sus palabras son estas: «Tales variantes son las que hasta ahora han llamado la atención de críticos e historiadores, cuya labor ha consistido esencialmente en examinar los textos producidos después del anónimo español, por Molière, Mozart-Da Ponte, Zorrilla, Max Frisch, etcétera, textos que no son sino tratamientos diversos de una misma tradición que perpetuamente se va alegando y citando a sí misma» [Molho: xiii].

Desde el anónimo¹ español, probablemente Andrés de Claramonte, hasta el autor de *Don Juan o el amor a la geometría*, el personaje ha ido cambiando, pero el mito ha permanecido, listo para enfrentarse a la estatua de piedra. Como leve y escueto homenaje a Molho, además de aludir al anónimo español, a Mozart y a Frisch, voy a hablar aquí de ese señor *Etcétera*, autor oculto que le sigue a Max Frisch en la lista de Maurice Molho.

Ese autor es Václav Havel, que escribió y produjo una obra fascinante en la misma ciudad en donde Mozart estrenó su *Don Giovanni*. La obra, que no está traducida al español, pero sí al inglés, se llama en el original checo *Ztížená Možnost Soustředění*, (*La ardua dificultad de la concentración*). La ausencia de esta comedia satírica de Havel en la galería de obras que se estudian en el monumental *Dictionnaire de Don Juan* (1999), dirigido por Pierre Brunel, resulta sorprendente, sobre todo porque ya en 1986 Felicia Londré y en 1991 Michael J. Quinn habían demostrado la relación de esta obra con el mito².

Empezaré por recordar lo que Jean Rousset y otros estudiosos han puesto de relieve en cuanto a la modificación que representa el libreto

¹ «Para llevar a bien su tarea, el autor anónimo ha construido un personaje ambivalente» [Molho: 118]. Molho, en 1993, repite varias veces el sintagma «el autor anónimo»; hoy en día las argumentaciones que identifican a ese autor anónimo con Claramonte no han tenido contestación desde el campo tirsiano, que acepta la atribución del texto *Tan largo me lo fiais* para el dramaturgo murciano afincado en Sevilla.

² Felicia Londré (1993) hacía notar que «Huml is a Don Juan figure. Caught in endless alternation between his wife and his mistress, he cannot break his pattern of behavior, only intensify it. Almost in spite of himself, he seduces his secretary Blanka and Jitka Balcárková, the head of a research team» [Londré, 1993:31].



mozartiano de Da Ponte respecto al orden de los elementos que configuran el mito: en el texto fundador, *¿Tan largo me lo fiais?*, la escena clave, el homicidio del Comendador Ulloa a manos de Don Juan, se produce casi al final de la segunda jornada, de las tres que constituyen las comedias españolas de la época. La consecuencia de esto es que, hacia la mitad de la tercera jornada, Don Juan y Catalinón entran en una iglesia y se topan con la Estatua del Comendador. Don Gonzalo de Ulloa es ya el ‘hombre de piedra’ de modo que Don Juan se enfrenta a una segunda versión del personaje, una versión indestructible. «Si es piedra, ¿qué te ha de hacer?», replica Don Juan inconscientemente a Catalinón. Lo que la estatua de piedra le ha de hacer a Don Juan ha sido preparado por el creador del mito de forma minuciosa, en la secuencia de episodios:

- a) en Nápoles, Don Juan seduce a Isabela suplantando nocturnamente la personalidad de su novio, Octavio; tras ello, amparado por su tío, el embajador Pedro Tenorio, huye hacia España;
- b) ya en la costa levantina seduce a la pescadora Tisbea bajo promesa de matrimonio y huye una vez cumplidos sus propósitos;
- c) en Sevilla vuelve a repetir la ‘cautela’ napolitana: esta vez usurpa la identidad del Marqués de la Mota, ignorante de un hecho irónico: que en realidad doña Ana es ya la prometida de Don Juan, por decisión del monarca; es decir: al matar al Comendador Don Juan está matando a su futuro suegro, a su padre político;
- d) en Dos Hermanas seduce a la prometida del aldeano Batricio, y se compromete en matrimonio bajo juramento. Bajo juramento capcioso: si no lo cumple, aceptará que le dé muerte un hombre («muerto, que vivo Dios no permita»);
- e) Don Juan se encuentra con ese hombre muerto, pero presente en figura de Estatua, con su lema en la lápida sepulcral: «Aquí aguarda del Señor/ el más leal caballero/ la venganza de un traidor». Lo que sigue es del dominio público: la bravuconada de Don Juan invitando a cenar a la Estatua para ver si cumple su venganza, la Estatua



invitándolo a su vez a una última cena y finalmente el descenso o bajada a los infiernos de Don Juan bajo la pétrea mano del Comendador, cumpliendo, en el tiempo escénico, el motivo repetido nueve veces en la obra por Don Juan: *¿Tan largo me lo fiais?*

La innovación del libreto mozartiano consiste en trasladar el episodio c, el homicidio del Comendador, a la escena inicial, lo cual altera por completo el esquema dramático: por una parte, modifica la percepción que tenemos de Don Juan, que ya desde el comienzo aparece como un homicida y, por otra parte, hace que el Comendador carezca de vida civil, es decir, de espacio y tiempo dramáticos, ya que entra en escena para ser asesinado. De esta forma, el verdadero oponente de Don Juan es la Estatua de Piedra, el Comendador convertido en Figura de Ultratumba. La idea de trasladar el peso del papel femenino a Doña Ana de Ulloa no es cosa de Da Ponte, sino del primer modificador del mito, Alonso de Córdova, que unos treinta años después del estreno de *¿Tan largo me lo fiais?* ya sitúa a Ana de Ulloa como personaje femenino relevante, cuando en la obra original no era más que una voz, una sombra. Haciendo que el comendador muera desde el primer momento, Da Ponte elimina su tiempo de escena y con ello permite mayor presencia teatral a las tres mujeres: Donna Anna, Zerlina y Donna Elvira.

Me parece importante hacer ver este aspecto novedoso en la percepción que el espectador tiene de Don Juan al ver la ópera de Mozart/Da Ponte: en las obras de Claramonte, Molière, Zamora o Goldoni, durante casi dos actos de los tres de la obra, Don Juan es un burlador fugitivo que, a base de tanto llevar el cántaro erótico a la fuente, acaba provocando el hecho dramático determinante: la muerte del Comendador Ulloa. A partir de ahí, Don Juan multiplica las ofensas y amplía el mundo de los ofendidos: al igual que hizo en Nápoles con el Duque Octavio, en Sevilla obra de modo que el Marqués de la Mota aparezca como causante del homicidio; tras ello no puede dejar de obedecer a su instinto depredador: asiste a la boda de Arminta y suplanta el papel conyugal del novio, Batricio,



gracias a un nuevo engaño. En esencia es un burlador, un suplantador y, por accidente, es también un homicida. En la ópera es un homicida desde el comienzo, casi nada más abrir el telón.

La obra de Max Frisch, que en alto grado es metateatral³, especialmente en el desenlace, tiene un epílogo, unas notas finales en las que Frisch reflexiona sobre el personaje, su leyenda y el mito. Veamos primero ese diálogo metateatral del desenlace:

Están en escena hablando Don Juan y Fray Diego y entra Miranda, duquesa de Ronda:

MIRANDA. - ¿Interrumpo?

FRAY DIEGO. - De ningún modo, querida Miranda. Estábamos comentando la caída de Don Juan en los infiernos. (A DON JUAN.) ¿La habéis visto? (A MIRANDA.) Es una obra que están representando en Sevilla.

DON JUAN. - Yo no voy nunca a Sevilla.

MIRANDA. - ¿Una comedia, habéis dicho?

FRAY DIEGO. - Sí, *El burlador de Sevilla*, se llama. O *El convidado de piedra*. Tuve que verla porque se dice que la ha escrito nuestro prior, Gabriel Téllez.

MIRANDA. - ¿Qué tal es?

FRAY DIEGO. - Tiene su gracia. Don Juan baja al infierno de verdad y el público se estremece de fruición. Deberíais verla, Don Juan.

DON JUAN. - ¿Mi caída en los infiernos? [Frisch: 486-487]

En las notas que Frisch pone al final de la obra, ocho páginas de explicación de cómo ve él el personaje, el mito y la leyenda de Don Juan, hay una serie de observaciones muy interesantes y la constatación de que, además de construir su obra como una réplica al texto del *Burlador*, ha incorporado elementos procedentes de Molière, de Mozart y de Zorrilla, pero, sobre todo, se ha documentado sobre las leyendas bretonas y gallegas en torno a cementerios y calaveras, lejanamente emparentadas con el tema de la Estatua animada; demuestra también estar muy al tanto de los problemas de atribución del *Burlador*, tal vez porque es otro suizo, Baist, el

³ Ese carácter metateatral está apuntalado por algo que ha observado Molho: «La obra es, sin duda, la más profunda parodia-síntesis del mito, cuya trayectoria parece clausurar definitivamente» [Molho: 193]. Entiendo que la obra de Havel, posterior a la de Frisch, rebate esa clausura definitiva.



primero que pone en duda la autoría de Tirso. La obra contiene todo esto, pero, sobre todo, es una obra esencialmente metateatral, que incluye a la vez la sucesión de textos teatrales donjuanescos y problemas críticos sobre el mito, seguramente aprendidos en Baist, Farinelli y Gendarme de Bévotte. El Don Juan de Max Frisch desdeña los encuentros eróticos en favor de su verdadera pasión, que es el ajedrez y no la geometría, como anuncia el título. Esto explica la frase «Un Don Juan que no mate es inconcebible». Aquí no solo mata a Don Gonzalo de Ulloa, sino que provoca las muertes de su propio padre y de su amigo, Don Luis (un guiño a la obra de Zorrilla), al tiempo que pasa la noche con Doña Elvira, esposa del Comendador, en otro guiño obvio a la ópera de Mozart. Conviene detenerse en esta pasión del ajedrez que aqueja a Don Juan, ya que tiene elementos simbólicos importantes: el objetivo del ajedrez consiste en matar al Rey/Padre contrario. Pero todo esto sucede en un espacio mental lleno de figuras-símbolos: Rey Padre (El Comendador), Reina Madre (Doña Elvira), Alfiles, que en francés son los Bufones o Locos (Fou) y en inglés los Obispos (Bishop); los Caballeros, como el propio Don Juan (Chevalier o Knight en francés e inglés) y las Torres, simbolizadas en ese Castillo de Ronda en donde al final vive Don Juan en compañía de la Duquesa Miranda, antes pupila aventajada en la mancebía regentada por Celestina. En realidad, tal y como ha observado Frisch, Don Juan vive entre los 64 escaques del tablero de ajedrez y su objetivo es comerse a la Dama, negra o blanca, y darle mate al Rey Negro o Blanco. Eso es lo que hace en la obra del dramaturgo suizo. Y eso nos lleva al último punto de nuestra indagación: la Estatua del Comendador, que es un elemento *simbólico*. Pertenece a un tema legendario, enraizado en mitos telúricos: la bajada a los infiernos, y Frisch ahonda en este motivo legendario y en su efecto dramático: Don Juan contrata a Celestina para que aparezca en su papel de Estatua y cumpla su función de símbolo de Rey Negro del ajedrez, que remite al combate ritual. Ya Goldoni, en el siglo XVIII confesaba su malestar al tener que hacer uso de la estatua del Comendador, que a su instinto teatral y empresarial le



molestaba. Frisch, enfrentado al mismo problema, usa un artilugio o artimaña escénica: la Estatua del Comendador existe para los demás personajes, pero no para Don Juan, Celestina, Miranda y los espectadores, que saben que es una variante del *Deus ex machina*.

La obra de Frisch se estrena en 1953, simultáneamente en Berlín y en Zürich. Es impensable que Václav Havel, quince años después, no la conociera y no estuviera al tanto del problema escénico que plantea la Estatua para afrontar el mito de Don Juan.

En su obra, Hável nos presenta a un Eduard Huml, un Don Juan familiar, encerrado en su castillo o torre personal, el interior de su domicilio, de dos pisos. Es decir, hay subidas y bajadas de escaleras y hay tres puertas en el escenario, una que conduce al dormitorio, en el piso de arriba, otra que conduce al despacho personal y una tercera que conduce a la calle. Huml, el nuevo Don Juan, está casado y tiene una relación con su secretaria, lo cual sitúa a su mujer en la puerta del dormitorio y a su amante en la puerta del despacho. Por la tercera puerta, la de la calle, en la primera secuencia escénica, va a entrar su tercera amante, la amante que surgió del frío, acompañada de un ente escénico muy particular: Puzuk. Antes de hablar de Puzuk y sus variantes, conviene saber que *Ztízena Moznost*, aunque aparece como la tercera obra estrenada de Havel, en realidad es la primera, ya que hay una versión anterior, que no llegó a estrenarse, pero que le sirvió a Havel para obtener su diploma de Estudios Escénicos en Praga, al acompañar la obra primeriza de un estudio de unas sesenta páginas sobre la dramaturgia de la obra. Posteriormente estrenó *La fiesta del jardín* y *El memorándum* y tras ellas la versión definitiva de *Ztízena*, que tiene así diez años de elaboración cuando sube al escenario. Puzuk, pues, es anterior en germen y posterior en bautismo escénico a Pludek.

Puzuk es variante del nombre del padre en la primera obra estrenada por Havel, *La fiesta en el jardín*. Pludek: empieza en P, acaba en K y la vocal tónica es la /u/, la vocal de tono más oscuro y sombrío. Al abrirse el telón en esta obra tenemos a Hugo, el hijo de Pludek, que está jugando al



ajedrez consigo mismo. Según la acotación escénica, hace un movimiento, se levanta y va a ocupar el asiento de su rival, juega y vuelve a su lugar de origen. Pludek, el padre innominado de Hugo y de Peter, es un personaje constante: dice la primera réplica y también la última. Así que no parece arriesgado proponer que el nombre Puzuk es una adaptación de esa misma instancia paterna que vemos en *Zahradní Slavnost*. La diferencia es que Pludek es el Padre con aspecto y caracterización de Padre, mientras que Puzuk se ha transmutado en otra cosa. Pero ¿qué pasa en *Ztízena*,⁴ donde no hay un tablero de ajedrez con piezas y donde Huml no se desdobra en dos ajedrecistas contrarios. ¿Cómo es la primera aparición es escena de Puzuk?

Entran MISS BALCAR y KRIEBL, con sendas batas de laboratorio, llevando con mucho cuidado a PUZUK. PUZUK es una complicada maquinaria, que recuerda levemente a una caja registradora o a una calculadora. Tiene un teclado, varios botones, un pequeño botón en cada lateral, un ojo similar al de un microscopio, una válvula roja y verde, un pequeño altavoz y un gran cable con enchufe [Havel: 133]

A continuación, Miss Balcar, la futura amante de Huml, deja a Puzuk en la mesa y se sienta en un sofá mientras Kriebel empieza a manipular a Puzuk ante la curiosa mirada de Huml. A lo largo de la obra nos enteraremos de que la esposa y la amante de Huml, Vlasta y Blanka, más la cuñada Renata, tendrán una nueva competidora, la doctora Anna Balcar, la diseñadora de Puzuk. No puede ser casualidad que Anna tenga el mismo nombre que Doña Ana de Ulloa y no puede ser casual tampoco la repetición constante de la A en los nombres de las amantes de este Don Juan que, al igual que Puzuk, tiene la /U/ como única vocal.

Al final del primer acto, de los dos que tiene esta obra, Puzuk enciende su luz verde y contesta a Kriebel. La escena final del primer acto acaba así:

⁴ La traducción del texto al español es de Cristina Pérez Valverde.



KRIEBL.- Ya era hora. (*A través del altavoz de Puzuk se oye una voz afeminada.*) Dime. (*Pausa. Suspense.*) Dime. (*Pausa. Suspense.*) Dime por favor. (*Pausa. Suspense.*) ¿Karel?

KRIEBL.- (*A PUZUK.*) ¿Qué pasa?

PUZUK.- ¿Podría descansar un rato?

Termina el primer acto y ya no volveremos a encontrar a Puzuk hasta muy entrado el segundo acto, después de que la naturaleza erótica y donjuanesca de Huml ha quedado expuesta en la escena: su esposa, su cuñada y su secretaria van desfilando en distintos escauceos amorosos, hasta que aparecen Anna Balcar y Kriebel trayendo de nuevo a Puzuk. Ambos sociólogos intentan ponerlo en marcha y al final el espectador vuelve a ver y oír ese mismo diálogo con el que se cerraba el primer acto. Lo que sigue hasta el final, es el proceso de seducción de Doña Anna por parte de Edward Huml. Este proceso tiene lugar conforme a las reglas del cortejo que caracterizan a Don Juan y, una vez que Puzuk desaparece de escena, tras quedar en evidencia su incapacidad para analizar a Huml, Anna Balcar sufre una crisis de llanto por su fracaso. La acotación escénica es muy clara sobre lo que está sucediendo y lo que ya se vislumbra va a acabar pasando:

MISS BALCAR *solloza ostensiblemente. HUML la observa con cierto embarazo durante un momento y luego se aproxima a ella rápidamente, la toma en sus brazos con suavidad y empieza a acariciar su pelo. MISS BALCAR no se opone, al contrario, todavía llorando, apoya su cabeza en el pecho de HUML.*

Tras un breve cruce de réplicas, el momento decisivo corresponde a un intercambio de réplicas y gestos que deja claro el desenlace:

MISS BALCAR: ¡Cómo te odio por lo que me has hecho (*HUML, todavía acariciando el pelo de MISS BALCAR empieza a besarla suavemente en sus ojos, en sus mejillas, en sus labios y en su pelo.*)

HUML (*susurrando*). - Vamos, vamos, no llores, he sido cruel, cínico, estoy avergonzado de mí mismo. (*MISS BALCAR se apretuja aún más con HUML, sollozando aun ruidosamente. Le sigue a ello un largo y apasionado beso.*



Falta ya muy poco para el final, pero el último intercambio de réplicas antes de que baje el telón, aclara definitivamente las cosas:

MISS BALCAR. - Mi nombre es Ana.

HUML. - Bien, adiós, Ana.

MISS BALCAR. – Adiós, Edi.

Lo que sigue es acotación escénica: Ana sale por la puerta de la derecha, la señora Huml, es decir, Vlasta, entra por la trasera con delantal y la bandeja del desayuno, repitiendo exactamente los mismos gestos que en la escena inicial de la obra y el espectador sabe que Ana, Doña Ana, va a formar parte del elenco de amantes de Don Juan, sin que Puzuk haya podido evitarlo.

El resultado, dentro del itinerario del Mito, va un paso más allá que donde lo había dejado Max Frisch, pero en la misma dirección. La Estatua del Comendador representa una función simbólica y en escena debe aparecer para fijar el itinerario mítico de Don Juan; en una obra esencialmente metateatral, como la de Frisch, la Estatua es un eje significativo que le permite a Don Juan retirarse al Castillo de Ronda; en la obra de Hável es un artilugio mecánico que, supuestamente, va a explicar la identidad de Huml, pero que fracasa y deja el campo libre para que Huml explique su identidad, repetitiva y monótona: seducir a toda cuanta mujer se acerca a su esfera de acción. Puzuk, escénicamente, tiene una contrapartida dentro del escenario: en la primera acotación escénica se precisa que hay un tiesto con un cactus en el piso de arriba. Y al comienzo del segundo acto Huml se toma un tiempo para regar ese cactus. Un cactus es un ser vivo, vegetal, frente al extraño ser mecánico que es Puzuk; está presente de forma continua en el piso alto, frente a Puzuk, cuyo dominio es el piso bajo. El gesto de regarlo tiene su homología escénica, a través del agua, con la escena de las lágrimas de Doña Ana y el inmediato triunfo erótico de Don Juan. No es necesario acudir a Freud o a Jung para explicar todo esto. Nos basta concluir que Don Juan sigue vivo en la escena, tanto en la ópera, como



en el teatro o el cine, pero que la Estatua del Comendador representaba un elemento simbólico al que Don Juan se enfrenta y al que vence. Parece representar, en concreto, el elemento simbólico de la Prohibición paterna del intercambio erótico prohibido, del intercambio libre y provocador que hace aflorar los sentimientos o pasiones de Eros. Y, conforme a lo que decíamos siguiendo a Levi-Strauss, Eros siempre se opone a Thanatos. En la obra de Claramonte triunfa Thánatos sobre Eros y, de un modo u otro, esta perspectiva se mantiene hasta el escéptico siglo XX, que invierte el desenlace del mito y hace que triunfe Eros. En la expresión de Bruckner y Finkilkraut se trata de Don Juan o el 'Nuevo Desorden Amoroso'. En cierto modo una introducción del mito de Dionisos y las bacantes, apuntado ya por Don Giovanni en una imperecedera *cavatina*: el programa de Don Giovanni es el de las fuerzas dionisiacas: vino, mujeres y música.

BIBLIOGRAFÍA

- BRUCKNER, Pascal y FINKILKRAUT, Alain, *El nuevo desorden amoroso*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999.
- CLARAMONTE, Andrés de, *El secreto en la mujer*, London, Tamesis Books, 1991, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.)
- FRISCH, Max, *Obras escogidas*, traducción de Anne Reney y Enrique Ortenbach, Madrid, Aguilar, 1979.
- GENDARME DE BÉVOTTE, Georges, *La Légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme*, Genève, Slatkine Reprints, 1970. [facsimilar de la edición original de 1906]
- HAVEL, Václav, *The Garden Party and Other plays*, translated by Vera Blackwell, New York, Grove Press, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1977.



- LONDRÉ, Felicia, «The Playwright and the Archetype: Three choices», en Eva ŠORMOVÁ, (ed.), *Don Juan and Faust in the Xxth Century*, Praha, Desktop Publishng, 1993, 22-35.
- MOLHO, Maurice, *Mitologías. Don Juan. Segismundo.*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- MORTIER, Daniel, «Max Frisch (1911-1991)», en Pierre BRUNEL (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, 412-417.
- QUINN, Michael L. «Dramatizing Delirious Desire: Havel's Ztížená možnost soustředění and the Don Juan Theme», en Eva Šormová (de.) 160-174.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Claramonte, Andrés de (1580-1626)», en Pierre BRUNEL (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, 200-201.
- ROUSSET, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978.
- ŠORMOVÁ, Eva, (ed.), *Don Juan and Faust in the Xxth Century*, Praha, Desktop Publishing, 1993.
- TIRSO DE MOLINA (Atribuida a), *El burlador de Sevilla*, Alfredo Rodríguez Lopez-Vázquez (ed.), Madrid, Cátedra, 2006 (23ª edición ampliada).

