



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**“LA TRANSMISIÓN DEL MITO DE
DON JUAN EN ITALIA”**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS ITALIANAS)**

PRESENTA:

ARMANDO CINTRA BENÍTEZ

ASESOR:

DRA. MARIA PIA ZANARDI LAMBERTI LAVAZZA



MÉXICO, D.F.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i>	I
<i>Premisa</i>	V
<i>Introducción</i>	VII
<i>Capítulo I. LA FORMACIÓN DEL MITO DE DON JUAN EN EL SIGLO DE ORO</i>	1
1.1. Búsqueda de antecedentes del mito en comedias del Siglo de Oro	5
1.1.1. <i>El infamador</i> de Juan de la Cueva	7
1.2. Aparición de Don Juan en <i>El burlador de Sevilla o el convidado de piedra</i>	11
1.2.1. La doble aparición de la obra en España	12
1.2.2. La doble atribución autoral	14
1.3. Don Juan en el resto de Europa durante el barroco y la ilustración	18
a) Francia	18
b) Inglaterra	20
c) Alemania	20
<i>Capítulo II. CARACTERÍSTICAS DEL PERSONAJE DON JUAN TENORIO</i>	23
a) Burlas y engaños	27
b) La presencia del criado	32
c) Valentía de Don Juan	35
d) El coleccionismo de mujeres	37
e) Renuencia al arrepentimiento	39
<i>Capítulo III. DE DON JUAN A “DON GIOVANNI”: LA TRANSMISIÓN DEL MITO EN ITALIA</i>	43
3.1. La entrada del mito de Don Juan en Italia	43
3.1.1. La adaptación de Giacinto Andrea Cicognini: el primer <i>Convitato di pietra</i>	47
3.1.2. Un anónimo: <i>Il convitato di pietra</i>	56
3.1.3. Otro anónimo: <i>L’ateista fulminato</i>	60
3.1.4. <i>Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto</i> de Carlo Goldoni: el olvido del <i>Convitato di pietra</i>	65
3.2. Las <i>Mémoires</i> de Giacomo Casanova o la personificación del mito de Don Juan	88
<i>Conclusiones</i>	91
<i>Bibliografía</i>	95

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por ponerme en el mundo y permitirme tener una vida genial.

A mi abuela Cuquita (q.e.p.d.), a quien le debo una infancia llena de risas así como las mejores enseñanzas de la vida. Nunca olvidaré todo el apoyo y el cariño que me brindaste.

A mis padres y a mi hermano Diego por apoyarme en mis estudios y desearme siempre lo mejor. Los quiero mucho, gracias por estar junto a mí en todo momento.

A Ileana, por su amor y compañía: questo è per noi.

A mis tíos: Eduardo, León (q.e.p.d.), Miguel, Cochicho, Ángel y Octavio Cintra, Héctor Benítez, Miguel Sotelo y Rocío Millán.

A los grandes amigos que encontré en la Universidad: Jennifer A. Voutssas, Juan Carlos H. Vera, Mauricio López, Miguel Barragán, Víctor Juárez, Víctor Feliciano, Yogendra Sharma, Penélope Martínez, Sergio Rincón, Yazmín Muñoz, Perla Romero, Genaro Valenzuela, Carmen Sánchez, David Becerra y a todos mis maestros y compañeros.

A quienes creyeron en mí cuando más lo necesitaba: Ana María Gamba y Arellano, Beatriz Gamba y Arellano, Bibiana de Villasante y Gamba, Paulina Vargas, Ilya Semo e Ilán Semo.

A los amigos que he encontrado en la vida, en especial a, Rabah Salah Eddine Sahali, Juvidel Ruiz, Dinorah Quintana, Víctor Guarneros, Claudia Suárez, Daniar Chávez, Alejandra Amatto, Aldo Bautista, Lázaro González, y María del Carmen Carvajal.

A las autoridades del Bachillerato Alexander Bain por la paciencia y la espera para que esta tesis llegara a su fin. Gracias a José Uribe, Silvia Carrillo y Adriana Rodríguez por su apoyo.

Debo agradecer de manera muy especial a quienes me apoyaron con parte de la bibliografía: Juan Carlos H. Vera, Mauricio López Valdez, Guadalupe Cabada de Noyola, Dr. Aurelio González, Dra. Mariapia Zanardi Lamberti y Pilar del Río.

Por último quisiera agradecer a los sinodales, que fueron parte importante en la elaboración de esta tesis: Dra. Mariapia Zanardi Lamberti, Dr. Aurelio González, Lic. Sergio Rincón, Mtro. Fernando Ibarra y Mtra. Sabina Longhitano. Gracias por su apoyo, consejos y enseñanzas.

Sono sicuro di essermi dimenticato qualcuno però, ringrazio anche quello.

DON GIOVANNI: España, Turquía, Francia, Alemania, Italia, sumando todo da dos mil sesenta y cinco mujeres... ¿Cuál de ellas habrá sido la primera? ¿Cómo se llamaba? ¿Será de las rubias? ¿Será de las morenas? ¿Era alta? ¿O era baja? No consigo recordarlo. Después de haberme acostado con dos mil sesenta y cinco mujeres, ¿Quién sería capaz de acordarse de la primera? Tantas, tan pocas, demasiadas, ¿Cómo podrá saberse? La orgullosa Doña Ana tendría en este libro el número dos mil sesenta y seis, la ingenua Zerlina sería la dos mil sesenta y siete...

JOSÉ SARAMAGO

El libertinaje colinda, en uno de sus extremos, con la crítica y se transforma en una filosofía; en el otro, con la blasfemia, el sacrilegio y la profanación, formas inversas de la devoción religiosa.

OCTAVIO PAZ

PREMISA

El mito de Don Juan logra tener gran popularidad en Europa por el tema de la muerte y la justicia divina que se desarrolla a partir de *El convidado de piedra*, tema con el que en un inicio se generaliza y se conoce la historia del seductor. Gracias a dicha generalización es posible observar que en la Europa del Barroco y la Ilustración, el mito de Don Juan es ampliamente reproducido por distintos autores en diferentes latitudes. De esta forma es posible encontrar a Don Juan y a su *convidado de piedra* en España, Francia, Inglaterra, Alemania y, claro está, en Italia

Tras haber llegado a Italia, Don Juan, fue traducido posiblemente al napolitano (aunque de esto no se sabe con exactitud si sucedió o no) y al italiano. Casi de forma inmediata al arribo de los textos españoles, surgieron versiones que se titulan como *Il convitato di pietra*, en las que pueden encontrarse manifestaciones en donde se ve la historia española del seductor y el ente de piedra, como es el caso de la versión de Giacinto Andrea Cicognini, que es considerada la primera versión italiana de Don Juan; y diversos escenarios anónimos, donde pueden encontrarse personajes de la *Commedia dell'Arte*, hasta complejos ejemplos como el de Carlo Goldoni, en cuyo *Don Giovanni o sia il dissoluto* desaparece la situación maravillosa del muerto viviente desaparece y se observa una parte del mito más realista.

El estudio de la transmisión del mito de Don Juan en Italia tiene como objetivo principal mostrar a qué hemos llegado con esta primera investigación, para continuar con un estudio, que pondrá particular atención en lo que se consideró como la máxima demostración del mito literario en 1787: el libreto de Lorenzo da Ponte *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, creado para la ópera de Wolfgang Amadeus Mozart, el cual será estudiado en un sucesivo trabajo por ser éste solamente una introducción a lo que fue el paso literario del mito de Don Juan de la península Ibérica a la Italiana en el siglo XVII y su establecimiento en la cultura italiana durante el XVIII.

INTRODUCCIÓN

Han pasado casi cuatrocientos años desde que el personaje Don Juan Tenorio apareció por primera vez en los tablados españoles del Siglo de Oro. Esto marcó el inicio literario de un personaje que logró formar un mito y una categoría que definió el estereotipo del insaciable conquistador de mujeres. La tradición literaria le otorgó un inicio en la comedia titulada *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*, cuya primera edición data del año 1630 y su autor fue un fraile de nombre Gabriel Téllez, quien firmó sus obras con el pseudónimo de Tirso de Molina.

Con el correr de los años la obra que dio a conocer la figura del seductor comenzó a desplazarse por diversas tierras del Continente Europeo; durante el siglo XVII, la obra española llegó a Italia y de allí rápidamente encontró un camino hacia Francia e Inglaterra. Durante el siglo siguiente, la figura del seductor, con el nombre que le dio la clasificación universal, Don Juan, llegó a Alemania, y más tarde hacia el siglo XIX, el gran amante fue reproducido en Rusia y Portugal.

El inicio trashumante del seductor español en la literatura se dio a mediados del siglo XVII, cuando los textos españoles eran trasladados entre los vestuarios, máscaras y accesorios en los equipajes de los actores de las errantes compañías de teatro. Se piensa que Don Juan Tenorio y su primera obra llegaron de esta manera a Italia.

La importancia que la península italiana tiene respecto de Don Juan, es que fue el lugar que comenzó a exportarlo, permitiendo con esto que el drama español comenzara un gran viaje por el Continente Europeo, logrando que su personaje fuera adoptado por la cultura de cada una de las tierras a las que llegó después de su primera escala.

Es una situación completamente sorprendente la aceptación que tuvo la historia que contaba las aventuras y avatares de un noble español que durante su vida se dedica, con la ayuda de su criado, a buscar mujeres para engañarlas, conquistarlas abandonarlas tras arrebatárselas su honra, no importándole, en el transcurso de sus perversas acciones, desenvainar su espada para asestar una fatal estocada a un esposo, un prometido o un padre que intentara velar, proteger o defender el honor que fácilmente era arrebatado, pisoteado y

ultrajado por el conquistador de encendida y convincente elocuencia que mediante falsas promesas de esponsales lograba su cometido.

Que Italia haya sido la primera tierra fuera de España donde empezó a difundirse el personaje, se explica, considerando que la mayoría de las tierras italianas pertenecían al reino español en el siglo XVII, o estaban bajo su influencia. Mas la situación que tiene que ver con la aceptación del personaje seductor y *burlador* se debió muy posiblemente a la novedosa y maravillosa aparición de una estatua de piedra –que en la historia funciona primero como el recuerdo de un hombre asesinado por el seductor, cuando inútilmente intentaba defender a su hija del ultraje y la deshonra, y en segundo término es un heraldo divino que tiene la tarea de detener al blasfemo amante– que acepta con seriedad una burla del seductor: la invitación a cenar.

Es gracias al invitado del seductor –el personaje maravilloso de la estatua que cobra vida cual cuerpo petrificado de una de las víctimas asesinadas,– que la figura del seductor es aceptada y reproducida en Europa convirtiéndose en un tema completamente universal junto con *el convidado de piedra*. Gracias a esta temática maravillosa, la literatura europea reproduce y hace evolucionar a Don Juan convirtiéndolo en un mito, al tal grado que se logró, inclusive, la traslación del mito de la literatura al melodrama, posicionando a Don Juan y al motivo maravilloso del hombre de piedra en el mismo nivel en donde se encontraban los mitos clásicos convertidos en *drammi per musica* como *Dafne*^{*} (1597, Rinuccini-Peri), *Euridice*^{*} (1600, Rinuccini-Peri), *Orfeo* (1607, Alessandro Striggio-Claudio Monteverdi), *Ariadna* (1608, Rinuccini-Monteverdi) y el grandioso *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, de los ejemplos más sobresalientes: “se introduce por primera vez el “estilo apasionado”, sobre el que ya platón había teorizado, pero del que

^{*} Al parecer la fábula dramática *Dafne* de Ottavio Rinuccini fue la primera ópera. “Su primera representación fue en el palacio de Jacopo Corsi, durante el carnaval de 1597.” Cf. Riccardo Mezzanotte, Simonetta Columbu, et al., *La ópera. Enclopedia del arte lírico*, tr. Juan Novella, Madrid, Aguilar, 1979, p. 9. Es cuando debería indicarse el nacimiento de la ópera. Sin embargo hay quien refiere que la ópera nació con *Euridice* de Rinuccini algunos años después, como Franca Angelini *vid infra*.

^{*} “Il dramma per musica sviluppa infatti e, in certo senso, tecnicizza l’interesse per le passioni umane e per i molteplici atteggiamenti dell’anima [...]. Ai manifesti della nuova musica redatta da Girolamo Mei e Vincenzo Galilei si affiancano gli esperimenti musicali di Iacopo Peri e Giulio Caccini, che trovarono il loro poeta di teatro in Ottavio Rinuccini. L’opera Italiana nasce così il 6 ottobre 1600 con la prima esecuzione dell’*Euridice* [...] al Palazzo Pitti di Firenze”. Franca Angelini, *Il teatro barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 56-57.

no existían ejemplos musicales”;⁺ gracias a este melodrama se le consideró a Monteverdi como el padre de la ópera.

Precisamente, el interés de estudiar la transmisión y difusión del mito de Don Juan en Italia nace de la búsqueda de antecedentes de lo que hasta ahora ha sido considerado por músicos, filósofos y críticos literarios como la mayor manifestación del donjuanismo en la música y la literatura: el libreto de Lorenzo da Ponte, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (1787), musicalizado por Wolfgang Amadeus Mozart, donde el mito del seductor alcanzó la perfección musical y literaria tras casi ciento setenta años de haberse repetido y reproducido en la cultura europea.

Son inolvidables los comentarios que dicha obra magistral produjo en todo momento. Ejemplo de esto, Søren Kierkegaard la catalogó en su estudio *Aut-aut* como una de las más significativas obras de arte jamás realizadas: “Gracias a la omnipresencia de lo musical en esta música puede uno gozar de cada una de sus pequeñas partes y, sin embargo, gravitar hacia allí de manera instantánea; uno entra a mitad de la pieza, y en un instante uno está en el centro, pues lo central, que es la vida de Don Juan, está en todas partes”;[♦] de igual manera, Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, en su relato “Don Juan”, indicó: “Si se ve la obra sin darle un significado profundo, recurriendo solamente a lo histórico, apenas se puede entender cómo pudo Mozart idear y componer una música así”. Igualmente indicó: “La naturaleza dotó a Don Juan, como a los niños mimados, con todo lo que emparenta a los hombres con la divinidad”;[♥] en lo que se refiere a la música, fue Gustav Mahler –por mencionar a uno de los tantos músicos que en algún momento opinaran del conocido coloquialmente como *Don Giovanni*– quien le indicó a Sigmund Freud: “en *Don Giovanni* tuve la oportunidad de dirigir la mejor manifestación de la música de Mozart”.

Es gracias a estos antecedentes, en parte, que el objetivo de este estudio sea analizar el desarrollo del mito de Don Juan, desde su inicio en la España renacentista hasta su arribo y difusión en la Italia del Barroco; mostrando cuáles fueron los ejemplos precedentes – españoles e italianos– que permitieron la traslación del mito de la literatura a la música hacia el año 1669, cuando se tiene registrado el primero de los melodramas conocido como

⁺ Simonetta Columbu, *op. cit.*, p. 14.

[♦] Søren Kierkegaard, *O lo uno o lo otro* primera parte en “Los estadios eróticos inmediatos”, trad. de Begonya Saez Tajafuerce y Darío González, Madrid, Trotta, 2006, p.136.

[♥] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, “Don Juan”, *Cuentos de música y músicos*, ed. y trad. de José Sánchez López, Madrid, Akal, 2003, p. 92.

L'empio punito, escrito por Giovanni Filippo Acciaiuoli, cuya música fue compuesta por Alessandro Melani, después de la versificación de Giovanni Apolloni.

Sin embargo, incluir la cuestión de las obras musicales que tratan el mito de Don Juan en las versiones operísticas sería algo inapropiado por las exigencias que la singular investigación requiere para su análisis, puesto que la amplitud del tema entre la música y la literatura necesita de un estudio comparativo que resulta ser más delicado. Es así que el objetivo de este trabajo es solamente mostrar cómo fue la traslación del mito de Don Juan de la literatura española a la italiana.

Para seguir este camino, se ha dividido el trabajo en tres capítulos, donde se desarrollan diversos aspectos que pueden servir como un estudio preliminar del donjuanismo en la literatura italiana. Aquello que se presenta en el inicio de la investigación tiene que ver con los primeros estudios críticos que comenzaron en España a finales del siglo XIX, cuando Marcelino Menéndez y Pelayo puso en tela de juicio la originalidad autoral de la obra en la que se supone había comenzado el donjuanismo. El estudioso español fue el primero de los críticos modernos en sospechar que el fraile Gabriel Téllez no era ni el autor de *El burlador de Sevilla*, y por ende, tampoco el padre literario de Don Juan, ni –mucho menos– quien iniciara el mito del seductor.

De igual manera, se presentan las palabras de Arturo Farinelli, quien definió en definitiva la hispanidad del personaje y del mito de en su ensayo *Don Giovanni*, apoyando la teoría de Menéndez y Pelayo sobre la originalidad del *Burlador*. Al mismo tiempo, encontramos en el ensayo de Farinelli una parte crítica que muestra que las dudas autorales respecto de la primera obra donjuanesca ya habían comenzado en Italia desde el siglo XVII, en los momentos en que el texto de *El burlador* llegó a la Península Italiana. Se trata de la época en que se le otorgaba el crédito autoral a Lope de Vega, e incluso a Pedro Calderón de la Barca.

Otro de los aspectos que se presentarán es el interés que el mito de Don Juan despertó para ser estudiado por la crítica literaria durante el siglo XX. Nos enfocamos en una búsqueda de antecedentes de la figura del seductor en comedias del Siglo de Oro, aunque solamente se muestra un análisis de lo que en la investigación se considera como la versión precedente del inicio dramático de Don Juan. Se trata de un rastreo de conductas

semejantes del personaje seductor en la farsa mitológica titulada *El infamador*, de Juan de la Cueva.

Prosiguiendo con el capítulo primero, se verá la aparición de don Juan en *El burlador de Sevilla*, recordando lo que en la historia de la literatura se dice sobre los orígenes del seductor y del mito de Don Juan, demostrando que dicha obra, en realidad, es una segunda versión.

Por esta situación nos vemos en la necesidad de mostrar un pequeño apartado en donde se explican los avatares de la falsificación y la doble aparición de la obra en España así como de una doble atribución autorial. Para esto es necesario presentar parte de la investigación de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, quien lograra responder en sus investigaciones a las dudas comenzadas por Marcelino Menéndez y Pelayo.

Para finalizar el capítulo primero se presenta un rastreo de obras donjuanescas que muestran la transmisión del mito en Europa, durante el Barroco y la Ilustración, lo que permite observar qué sucedió después de que el seductor y su literatura se establecieran en la cultura italiana. De esta forma, pretendemos trazar la ruta que siguió el tema del seductor en el Continente Europeo.

En las enumeraciones de los títulos de diversos textos que fueron escritos en Francia, Inglaterra y Alemania, se encuentran las versiones más significativas para la transmisión del mito de Don Juan, y también porque las obras que se mencionan pueden ser consideradas como ejemplos que conocieron los autores de los libretos de los melodramas anteriores al *Don Giovanni* da Ponte.

El capítulo segundo se centra completamente en la identificación del personaje español. Se define a partir de una serie de características conductuales con las que –en el drama en que se originó– el personaje Don Juan Tenorio moldeó el estereotipo del conquistador y seductor Don Juan, que incesantemente se repitió en las plumas de otros autores conservando los patrones de conducta originales, logrando, de esta manera, convertirse en un mito. Es preciso indicar que se destaca una de las características que se volvió parte esencial para el desarrollo del mito: la presencia del criado, situación que logró evolucionar grandiosamente hasta la obra maestra mozartiana. Se subraya igualmente el detalle de la valentía del seductor, que siempre está dispuesto al duelo, desafiando incluso a Dios y a poderes infinitamente mayores que él.

En el apartado que sigue aparecerá el detalle del coleccionismo de mujeres. Se otorga un sucinto análisis a partir de lo que pudo ser una de las primeras manifestaciones para lo que en la máxima manifestación donjuanesca ya se conocen como los catálogos de conquistas, que, dentro de la evolución del mito, se convierte en una de las tantas tareas de los criados.

El último de los puntos que se muestra es una de las manifestaciones más importantes del mito: la renuencia al arrepentimiento. De igual manera es un elemento con el que se complementa y se cierra la valentía de Don Juan, tras despertar a la estatua de mármol y *convidarla* a cenar.

Dicho personaje, conocido como el *convidado de piedra*, además de convertirse en la parte más llamativa del mito de Don Juan, durante los primeros dos siglos de transmisión, se convirtió también en el tema central del mito en la literatura europea, logrando tener, durante algunos decenios, más importancia que el propio Don Juan.

En el tercer capítulo se estudia el mito del seductor en la literatura italiana. Se muestran distintos momentos que buscan seguir un desarrollo comparativo entre las obras españolas y las italianas. Se pretende encontrar cómo fue la adaptación del tema en Italia, desde el lenguaje, donde se diferencia el estamento social entre nobles y plebeyos, hasta el sistema de creencias, que varía desde un pretextado politeísmo pagano hasta una ambientación cristiana contemporánea.

Se presentan los textos de cuatro obras de teatro. La primera de ellas resulta ser una adaptación de la obra española al italiano, titulada *Il convitato di pietra*, cuyo posible autor fue Giacinto Andrea Cicognini, aunque se duda su originalidad. De igual forma aparecen dos escenarios anónimos, de los que uno lleva por título la misma referencia que le da importancia al ente de piedra, y el segundo se fija más en el ateo seductor, el cual se conoce como *L'ateista fulminato*. En ambos *cannovaci* es posible observar que fueron creados con influencia de la *Commedia dell'Arte*. Entre los personajes se mencionan los nombres de algunas de las máscaras italianas más representativas y, al igual que en el primer texto, se siguen los pasos canónicos del seductor español.

El cuarto texto que se trata, el último, el más complejo, omite en su título y en su trama al *convidado de piedra*, situación por la que en la investigación se titula el apartado como “El olvido del Convidado de piedra”, y analiza la obra de Carlo Goldoni, *Don*

Giovanni Tenorio ossia il dissoluto que, acorde con el realismo del autor, no incluye el motivo del muerto que regresa a cobrar venganza por ser considerado algo inútil, pues el motivo maravilloso rompe con las ideas y conceptos de la realidad que Goldoni refleja en sus obras de teatro.

Para finalizar, se presenta en un pequeño apartado, un ejemplo de lo que es la personificación del seductor en las *Mémoires de ma vie* de Giacomo Casanova, en donde el autor se recrea a sí mismo posiblemente por la influencia provocada por el mito de Don Juan basando sus relatos en la exageración de memorables aventuras al igual que lo hiciera el universal seductor en sus obras y óperas a lo largo de casi cuatro siglos de existencia.

CAPÍTULO I

LA FORMACIÓN DEL MITO DE DON JUAN EN EL SIGLO DE ORO

En el Siglo de Oro de la literatura española, hacia el año 1630, se tiene noticia de la primera edición de una comedia de costumbres titulada *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*. Por tradición, se ha dicho que en esta comedia nació el mito de Don Juan, el seductor que no sólo se burla de las mujeres, sino también de Dios y de la vida misma; dando pie a que las figuras como el galán, el seductor, el engañador y el blasfemo se juntaran en un solo personaje al que se le conoció en la literatura como Don Juan Tenorio.

España es la tierra que le viera nacer en el momento de morir: la invención del mito del seductor se crea por la muerte de su personaje, de aquí que dentro del mito sea necesaria la aparición de una imagen maravillosa, imaginativa: en donde la muerte, la justicia y la divinidad se junten en la forma de una marmórea estatua que es invitada a cenar por un burlador, y de esta forma se cumpla el cometido de ser la potestad justiciera: un heraldo divino conocido como *el convidado de piedra*. Este elemento se considera el vínculo por excelencia que permite que la trama española tuviera una traslación a otros países y con el correr del tiempo lograra adquirir la forma de un mito.

Como lo indica Jean Rousset:

Don Juan como mito nace, pues, en la muerte, por el difunto, por el contacto final con el Convidado de Piedra, ese *Convitato di Pietra* que ha dado el título a tantas piezas, argumentos y óperas. Eros y Tánatos, tan estrechamente asociados en esta aventura que al disociarlos se les desnaturalizaría; por ello, esta historia sólo tiene su verdadero sentido en el fin. El drama de Don Juan se lee a la inversa, a partir del episodio fantástico: el encuentro con la Estatua, las apariciones del Difunto. Todo gira en torno de esas confrontaciones sobrenaturales, en ese umbral vedado a los vivos.¹

Si bien el mito comenzó en España, existe la duda de un surgimiento inmediato. No se conocen antecedentes directos ni obras en donde la acción de un “burlador”, un “impío”, un “blasfemo” o un “seductor” moleste tanto que hasta el propio Dios se enfade al grado de

¹ Jean Rousset, *El mito de Don Juan*, tr. Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 23.

mandar un emisario que frene al pecador para evitar un desequilibrio astrológico-religioso entre los universos etéreo y mundano. Aquello que puede inferirse como antecedentes del mito son canciones y leyendas de la tradición oral de cada una de las tierras europeas que hablan sobre un joven que ha retado a la Muerte invitándola a cenar.

Definir a Don Juan como un mito es algo que puede ser complejo, pues la trascendencia que esta figura ha tenido a lo largo del tiempo, y la manera en que se ha creado y recreado, evita seguir una lógica según aquello que se entiende por mito. Irlemar Chiampi precisa que “la modelización del mito se realiza en la modalidad paródica, para recoger los mitemas ya transformados por las sucesivas elaboraciones literarias –como un mito que aglutina otros mitos”.² Su creación casi autónoma hace que la teoría se permee de un intangible e inentendible misticismo o de una exagerada mitificación que le da un poder extraordinario al personaje, haciendo que dicha situación vaya más allá de la historia plasmada en las páginas. Escribe de esta forma Maurice Molho, al parafrasear a Claude Lévi-Strauss:

Si Don Juan es un mito [...] hay que reconocer que se ha construido contrariando todas las teorías que postulan la existencia del mito dentro de una diacronía indelimitada y reversible, sin principio ni fin, como un esquema dotado de eficacia permanente y capaz de aplicarse al pasado, lo mismo que al presente y al futuro. Teoría es ésta que acierta cuando se trata de un mito griego o bororo; pero no en el caso de Don Juan, cuya fecha y lugar de nacimiento pueden fijarse, aunque sólo aproximadamente, sin mayor dificultad: *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* nace poco antes de 1630 en la España de los Austrias.³

En lo que respecta al nacimiento del mito del seductor español en el teatro del Siglo de Oro, podría sugerirse que no fue algo inmediato, sino que hubo al menos diversos antecedentes dramáticos que fueron forjando la conducta que adquirió el personaje Don Juan. Como dice Mircea Eliade:

Toda historia mítica que relata el *origen* de algo presupone y prolonga la cosmogonía. Desde el punto de vista de la estructura, los mitos de origen son equiparables al mito cosmogónico. Al ser la creación del mundo *la* creación por excelencia, la cosmogonía pasa a ser el modelo ejemplar para toda especie de creación. Esto no quiere decir que el mito de origen imite o copie el modelo cosmogónico, pues no se trata de una reflexión coherente y sistemática. [...] Todo mito de origen narra y justifica una “situación nueva” –nueva en el sentido de que no estaba *desde el principio del mundo*–. [...] Ésta es la razón por la cual ciertos mitos de origen comienzan por el esquema de una cosmogonía.⁴

² Irlemar Chiampi, “Las metamorfosis de Don Juan”, *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 62-63.

³ Maurice Molho, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993, p. 1.

⁴ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, tr. Luis Gil, Barcelona, Kairós, 1999, pp. 9-10. Las cursivas son del original.

De igual forma, Cesare Pavese escribe sobre el héroe mítico, pues para que Don Juan pueda tener un mito, primero debe formarse su personaje como el héroe mítico, tal cual lo definió George Gordon Byron:

L'impresa dell'eroe mitico non è tale perché disseminata di casi soprannaturali o fratture della normalità (queste anzi suppongono, nel credente, la consapevolezza di una normalità, ciò che non è gran che propizio al concepire mitico); bensì perché essa attinge un valore assoluto di norma immobile che, proprio perché immobile, si rivela perennemente interpretabile ex novo, polivalente, simbolica insomma. Devi guardarti dal confondere il mito con le redazioni poetiche che ne sono state fatte o se ne vanno facendo; esso precede, non è l'espressione che gli si dà; nel suo caso si può ben parlare di un contenuto distinto dalla forma (seppure di una forma, anche sommaria, non possa mai fare a meno); e prova ciò il fatto che il vero mito non muta valore, lo si esprima a parole, a segni, o a mimica. Il mito è insomma una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, e trae il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori del tempo e lo consacra rivelazione.⁵

Alberto González explica qué Don Juan debe considerarse un mito por la independencia que el tema, el personaje y su historia han tenido desde su creación:

Don Juan se ha rebelado a ser la creación definitiva de ningún autor. Más bien, por el contrario, ha buscado siempre la oportunidad para independizarse de cualquier tipo de tutela. Hasta extremo tal, que, transcurridos casi cuatro siglos, la certeza de quién es el autor de *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* continúa sin cerrarse. Quizá pudiera establecerse alguna relación entre estos oscuros orígenes en la elaboración del personaje y su gran capacidad genética posterior para producir nuevas obras. Ello ha dado pie a que se atribuyan a Don Juan los caracteres de un mito [...] En los mitos, como sucede en Don Juan, hay una tendencia a perpetuarse indefinidamente, a renacer transformándose, a constituirse en una especie de relato abierto, poroso y permeable ante cada nueva circunstancia. [...] Por eso más que reconstruir su génesis y su historia habría que entenderlo como un discurso flexible, en continua formalización a partir de unos símbolos fundacionales. [...] El interés del mito reside precisamente en ese saber desprenderse de sus orígenes, de su supuesto autor, de su fecha de partida, obviando toda genealogía que pretenda apadrinar su posterior recorrido. En Don Juan lo que sorprende es su capacidad de metamorfosis y difusión.⁶

Por lo que podemos definir que Don Juan es exactamente como destaca Marina Warner: “It is a principle of the myth of the eternal seducer”.⁷ Y podríamos justificar que Don Juan se crea como un mito a partir de su último estadio, como indica Rousset, a partir del final de su historia con *su* muerte tras del encuentro con el ente de piedra; de igual forma es posible justificar esto por sus reproducciones en una serie de versiones posteriores que siguen lo propuesto en el texto original, donde las características conductuales del

⁵ Cesare Pavese, “Del mito, del simbolo e d’altro,” *Feria d’agosto*. Torino, Einaudi, [1946] 2002, p. 150.

⁶ Alberto González Troyano, *Don Juan, Figaro, Carmen*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007, pp. 24-25.

⁷ Marina Warner, “Valmont – or the Marquise Unmasked” in Jonathan Miller ed., *Don Giovanni Myths of seduction and betrayal*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 99.

seductor se han repetido hasta la perfección demostrada en el *melodramma* daponiano. A este respecto se toman las palabras que Mircea Eliade cita de Nora K. Chadwick (1891-1972): “Myth is the last –not the first– stage in the development of a hero”⁸ para indicar que el seductor español logró convertirse en un héroe, un estereotipo y por supuesto, en un mito. Lo que concuerda con lo que dice Tzvetan Todorov, que puede ser completamente aplicable a Don Juan: “El héroe tiene una superioridad [...] sobre el lector y sobre las leyes de la naturaleza; este género se denomina *mito*”.⁹

En la segunda década del siglo XVII, diversas comedias españolas, llevadas a escena por distintas compañías de teatro ambulante, después de la reforma del Teatro español hecha por Lope de Vega en 1605, tuvieron personajes anteriores a Don Juan en historias que en cierto sentido pueden asemejarse a la narrada en la comedia del *Burlador*, que si bien no poseen en su totalidad la personalidad y la conducta que enseña Don Juan Tenorio en su primera obra, sí tienen rasgos que son características del personaje.

Diversas fechas sitúan el origen de Don Juan en España entre los años 1615 y 1625, como si el seductor fuese el resultado de los imperfectos personajes “antecedentes” de otras obras de teatro que sólo reunían características aisladas de la conducta del blasfemo seductor y burlador.

Las fechas en que se sitúa el posible inicio del mito fueron la base para el desarrollo de diversas teorías, según las cuales se estudiaron situaciones que tenían que ver con la originalidad de la autoría, así como con problemas editoriales y estilísticos que pusieron a Don Juan y a su tradicional primera obra en una encrucijada de dudas; por ejemplo, durante el siglo XIX diversos críticos pretendieron atribuir a la literatura italiana el origen del mito; pero esto fue negado por los propios italianos que recalcaron el españolismo del seductor, como indica Arturo Farinelli en su estudio crítico *Don Giovanni*: “Ad ogni spagnuolo puro sangue non escirà mai dal capo che Don Giovanni è spagnolissimo di razza, e nacque, visse e morì in Ispagna.”¹⁰

Se debe tomar el inicio del mito en España; sin embargo, en diversas regiones, como Francia, Alemania y en la propia Italia, existen diversos ejemplos en el folklore de

⁸ Nora Kershaw Chadwick, *The Growth of Literature* vol. III, Cambridge, 1932-1949, p. 762, *apud* Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, tr. Ricardo Anaya, Alianza/Emecé, [1972] 2008, p. 50.

⁹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, tr. Elvio Gandolfo, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 10. Las cursivas son del original.

¹⁰ Arturo Farinelli, *Don Giovanni*, Torino / Roma, Loescher, 1896, p. 3.

cada región, donde bien podría marcarse el origen mítico del seductor. Mas para evitar confusiones y respetar la tradición literaria, que va desde el nombre, la personalidad y la primera lengua en la que se escuchó el nombre Don Juan, se dejará España como el lugar donde se originó un personaje que dio pie a un mito, cuyo protagonista se dio a conocer gracias a que engalanó el arte de enamorar, seducir y engañar, al mismo tiempo que resultó ser el burlador de la vida, el burlador de Dios: claro, *El burlador de Sevilla*, de cuya autoría se hablará más adelante.

1.1. Búsqueda de antecedentes del mito en comedias del Siglo de Oro

Hay diversas comedias del teatro español donde pueden encontrarse varios aspectos que guardan una relación directa con los temas que se desarrollan en la tradicional primera obra donjuanesca. Podrían justificarse como antecedentes del mito de Don Juan, porque la conducta de sus personajes y las acciones que se recrean en la trama de dichas obras llegan a parecerse en algo a lo que aparece en los dramas originadores del donjuanismo.

La veloz asimilación del mito de Don Juan en la literatura y en el imaginario popular de los asistentes a los corrales y tablados de comedias en el Siglo de Oro puede justificarse gracias a la existencia de modelos anteriores dentro del teatro español, donde los antecedentes del seductor pueden ser vistos en diversas obras de comediógrafos españoles, los cuales, aunque no está demostrado en su totalidad, pudieron dar pie al desarrollo de uno de los mitos más grandes de la literatura creados por el hombre. De igual forma, en la creación literaria del mito pudo haber influido la evolución de diversas historias de la tradición oral de las provincias españolas que lograron ser trasladadas al teatro de los autores auriseculares.

Juan Hurtado y Jiménez de la Serna ofrece en su *Historia de la literatura española* una mención que intenta mostrar cierta precedencia del mito de Don Juan en diversos ejemplos del teatro español. No obstante que el estudioso enumere los títulos de ciertas obras, demuestra una postura contraria a nuestra búsqueda de antecedentes. Es decir, que para el crítico español no existe un antecedente de la primera obra donjuanesca. En palabras de Hurtado:

No se puede señalar ninguna base histórica a esta leyenda; aunque se la presenta como tradición sevillana, nada indica la historia local (los apellidos Tenorio y Ulloa se leen en la

Crónica de Alfonso XI y de Pedro I); no hay que pensar en don Miguel de Mañara, que enmendó su borrascosa juventud fundando el Hospital de la Caridad, porque se oponen los datos cronológicos; ni se puede traer a cuento a Diego Gómez de Almaraz, vecino de Plasencia, a cuya estatua sepulcral llamaban los muchachos, en época muy posterior a Tirso, “El convidado de piedra”, según Alejandro Matías Gil, dato equivocado por Barrantes y que dió lugar a pensar en un antecedente del *Burlador*. Los orígenes literarios son más claros. En esta obra hay que distinguir dos elementos indicados en las dos partes del título (*El burlador* y *El convidado*), que vienen a representar la transgresión moral y su expiación: los excesos de libertinaje y de escándalo de un lado y el choque con los poderes sobrenaturales, de otro; ambos elementos compenetrándose, han dado origen a Don Juan Tenorio. Del tipo del libertino pueden verse antecedentes en *El rufián dichoso*, de Cervantes, *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua y *La fianza satisfecha* de Lope de Vega. Del segundo elemento, la lucha con los poderes sobrenaturales, es posible que haya precedentes en una conseja popular antigua, según la cual, un joven irrespetuoso tropieza con una calavera y la invita a cenar con él; la calavera se presenta, comen y, a su vez, convida al imprudente mancebo a cenar en su sepultura, y al acudir el invitado perece, según unas versiones, o se salva, según otras, por la protección de la Virgen o de algún Santo. Romances populares aún en León, Burgos, Segovia, etc., repiten la leyenda.¹¹

En lo que corresponde a las obras mencionadas por Hurtado, existe, dentro de su desarrollo diegético, una breve mención de alguno de los tópicos que constituyen la conducta donjuanesca, que más allá de representar un antecedente literario del seductor, solamente muestran parte del comportamiento adquirido por quien ha sido conocido tradicionalmente como Don Juan.

Hurtado, como se ha visto, menciona estas obras como antecedentes solamente por encontrar algún rasgo conductual del personaje de Don Juan, en los personajes de dichas obras, que bien pueden ser las piezas que armen la personalidad del seductor; sin embargo, no analizaremos éstas, pues no completan las semejanzas debidas con la obra en estudio, por la falta del motivo¹² maravilloso¹³ del muerto que despierta para vengarse del seductor, el cual permitiría tener una semejanza directa con el nacimiento del mito.

¹¹ Juan Hurtado y Jiménez de la Serna, *Historia de la literatura española*, Madrid, Universidad de Madrid, 1921, pp. 676-677.

¹² El motivo del *Convidado de piedra* se desarrolla como lo indica la definición de Wolfgang Kayser: “la aparición del fantasma [que en nuestro caso es el Convidado de piedra] se realiza o para vengar la infidelidad [para el mito de don Juan: las conquistas y el asesinato del comendador], o para acallar los excesivos lamentos del que sobrevive, o bien es la promesa de fidelidad [en el caso del Convidado de piedra es la promesa escrita en los epitafios de Don Gonzalo] hecha por el muerto la que le saca de la tumba.” Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, tr. María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, [1954] 1965, pp. 81-82.

¹³ Es posible considerar el tema del convidado de piedra como parte del concepto de lo maravilloso que explica Tzvetan Todorov: “En el caso de lo maravilloso, los elementos no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. Lo que caracteriza lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos narrados, sino la naturaleza misma de esos acontecimientos. [...]” De igual manera, sería posible inscribir al Convidado de piedra en lo que Todorov indica que se trata de lo *maravilloso*

Si bien el crítico español da una completa enumeración de obras españolas cuyos personajes revelan una conducta similar a la de Don Juan, no menciona *El infamador* de Juan de la Cueva, en donde se pueden encontrar ciertas similitudes, sobre todo conductuales, que podrían relacionarse y compararse con las que se ven desarrolladas en el carácter del gran conquistador español.

1.1.1. El infamador de Juan de la Cueva

Hablar de *El infamador*¹⁴ de Juan de la Cueva es remontarse a los inicios del siglo de Oro – finales del siglo XVI, 1581 para ser exactos–. Al parecer, es una de las primeras obras en donde la seducción, el engaño y precisamente la “infamación” será lo que podemos juzgar como un antecedente tanto del mito de Don Juan, como del inicio literario de este personaje.

La presencia del autor, Juan de la Cueva, es relativamente importante en la historia de la literatura por haber “introducido la materia épica nacional en el teatro”¹⁵ español, tomando leyendas históricas para la creación de tres de sus obras más importantes: *Muerte del rey Don Sancho*, *Los siete infantes de Lara* y *Libertad de España*.

Miguel Romera-Navarro dice acerca de la obra de Juan de la Cueva:

Fue el primero en defender “la ingeniosa fábula de España”, y los temas nacionales, como materia dramática, y el primero en predicar y practicar el abandono de las unidades clásicas de tiempo y lugar, la fusión de lo trágico y lo cómico, y el empleo de variedad de versos en las comedias: todo ello son novedades que veremos prevalecer luego en el teatro de los grandes maestros.¹⁶

La crítica no ha favorecido mucho a Juan de la Cueva (¿1550- 1610?), de quien la forma de escribir obras dramáticas parece ser de las más deficientes. No obstante, este tragediógrafo ha sido una parte importante de la literatura nacional española en lo que corresponde a los autores anteriores a Lope de Vega.

instrumental: “Aparecen aquí pequeños *gadgets*, perfeccionamientos técnicos irrealizables en la época que se describe, pero después de todo perfectamente posibles. Hay que distinguir estos objetos, productos de la habilidad humana, de ciertos instrumentos a menudo semejantes en apariencia, pero cuyo origen es mágico y que sirven para comunicarse con otros mundos.” Tzvetan Todorov, *op. cit.* pp. 54-56.

¹⁴ Los fragmentos de la obra que son citados en este apartado proceden de Juan de la Cueva, *El infamador*, ed. Anthony J. Grubbs, Newark, Michigan State University, 2008.

¹⁵ Miguel Romera Navarro, *Historia de la literatura española*, New York, Heath, 1928, p. 200.

¹⁶ *Idem*.

Ángel Valbuena Pratt indica:

[Juan de la Cueva] solía ser considerado como un poeta de índole nacional que sacaba conscientemente sus asuntos de la historia patria y desdeñaba las leyendas de griegos y romanos. [...] Como Lope fue ante todo un improvisador que tuvo un poderoso instinto de los asuntos dramáticos, pero careció de cualidades dramáticas esenciales. [...] Lope, aun en las comedias más superficiales se ve arrastrado por una poderosa corriente de poesía que acierta en los momentos culminantes de la acción y deja huellas geniales en escenas episódicas, en detalles aislados. Cueva carece de la dignidad dramática, de la contención inteligente, del soplo del poeta.¹⁷

Edward M. Wilson y Duncan Moir precisan estos conceptos de la forma siguiente:

A pesar del descuido con que componía sus tramas argumentales, Juan de la Cueva fue el más importante de los dramaturgos del siglo XVI que escribieron obras en cuatro jornadas. Sin embargo, tal vez su importancia sea mayor de lo que podamos imaginar: algunas de las incongruencias que hay en sus intrigas quizá fuesen deliberadas en el dramaturgo y formaran parte de los procedimientos del teatro político. Es posible que el autor presentara a un público sevillano una serie de velados comentarios dirigidos contra la campaña de Felipe II para apoderarse del trono de Portugal después de la muerte de don Sebastián en Alcazarquivir, y aun se ha sugerido que las obras históricas y novelescas de Juan de la Cueva acaso sean alegorías políticas que abordaban este problema, y donde adaptaba sus fuentes para acomodarlas a las necesidades de este tratamiento.¹⁸

La trama de la obra de Juan de la Cueva gira en torno a una infamia –quitar la buena fama y estimación– que Leucino, el anunciado en el *dramatis personae* como “el galán infamador” comete en contra de Eliodora. Ambientada como una farsa mitológica, hay dentro de la acción dramática la presencia de diversos dioses mitológicos, que de acuerdo a lo que acontece en la obra, se encuentran de parte de alguno de los dos personajes principales. Ejemplo de esto, Venus, la diosa del amor, el Dios del sueño, y Morfeo,¹⁹ su heraldo, emisario y ministro, están de parte de Leucino; mientras que la diosa Némesis protege a Eliodora, al igual que Diana, quien le sirve como abogada en el juicio en donde su vida, por culpa de la infamación de Leucino, está pendiente de la decisión del Juez, representado en el personaje de Justicia.

Como indican nuevamente Edward M. Wilson y Duncan Moir:

En este drama el disoluto Leucino calumnia a la casta Eliodora cuando ella rechaza sus deshonestas proposiciones. La vida y el honor de Eliodora quedan a salvo gracias a la intervención de la diosa Diana, quien hace que Leucino sea enterrado vivo. La obra, que

¹⁷ Ángel Valbuena Pratt, *Historia de la literatura española* vol. I, Barcelona, Gustavo Gili, 1953, pp. 789-790.

¹⁸ Edward M. Wilson y Duncan Moire, *Historia de la literatura española 3. Siglo de oro: Teatro*, trad. Carlos Pujol, Barcelona, Ariel [1974] 2001, p. 77.

¹⁹ En la obra el Dios del Sueño y Morfeo aparecen como dos personajes distintos. Cf., *dramatis personae* en Juan de la Cueva, *El infamador*, ed. Anthony J. Grubbs, p. 25.

contiene muchos detalles y personajes que proceden de la tradición de *La Celestina*, tiene cierta tensión dramática, pero está construida de un modo muy torpe.²⁰

Verdaderamente existen leves rasgos conductuales que se verán desarrollados en Don Juan posteriormente. Si esta farsa quisiera considerarse como un antecedente del mito es menester observar que la conducta de Leucino en realidad difiere de la de Don Juan; no obstante, algunos tópicos pueden compararse con los de la historia del seductor.

Aunque la presentación de Leucino sea la de un joven que procede, al igual que Don Juan, de una casa noble, con riquezas y goce de lozana juventud, así como la posesión de dos criados, a pesar de anunciar en cierto momento un coleccionismo de víctimas enunciadas como “trofeos de amor”, en realidad lo que se tiene es a un joven que compra los favores de las damas, que por él son consideradas como trofeos de caza, cual lo hiciera Don Juan sin la necesidad de pagar por sus conquistas.

Indica Arturo Farinelli sobre el infamador:

Il don Giovanni de La Cueva è un ricco libertino di Siviglia, perverso fino alle midolla, più astuto che prode, grande uccellaccio di rapina. Non v'è violenza, non v'è inganno, perfidia, atrocità che non metta in pratica per venir a capo dei suoi disegni. Delle donne egli ha un gran concetto; non ve n'ha una “que rendida / no traiga á mi querer por mi dinero / y no por ser ilustre caballero.”²¹

Y en la propia obra el anuncio de Leucino a su criado Tercilo, quien siempre le está demostrando a su amo, que si no fuera por sus riquezas y la venalidad de las mujeres, aquella colección de “premios de amor” sería imposible. Pero el rechazo a sus riquezas y a su persona por parte de la más deseada Eliodora es algo que no tolera el orgullo del caprichoso infamador:

LEUCINO: ... dejo la estimación que en toda parte
a mi persona ha sido concedida;
los trofeos de amor quiero acordarte,
pues sabes que no hay dama que rendida
no traiga a mi querer por mi dinero
y no por ser ilustre caballero.

TERCILO: ¿Qué razón hay, que así generalmente
ofendas por las malas a las buenas?

LEUCINO: ¿Cuál mujer a mi amor no fue obediente?
¿Cuál no aplacó de mi deseo las penas?

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

LEUCINO: ¡Bárbaro! ¡Si las hay, nómbrame una,

²⁰ E. W. Wilson y D. Moire, *op. cit.*, pp. 76 - 77.

²¹ A. Farinelli, *Don Giovanni*, pp. 32-33.

Porque yo no m' acuerdo de ninguna!
TERCILO: ¿Tan flaco de memoria estás agora
que no t' acuerdas cuántas no aceptando
tu demanda, con saña vengadora
te dieron la respuesta amenazando?
Dejando las demás, sola a Eliodora
te quiero señalar, a quien amando
tan encendidamente procuraste
y con tanta inquietud solicitaste. (pp. 28-29)

Algo que llegan a compartir los personajes, Don Juan y Leucino, es que ambos cuentan con uno o dos criados. Ejemplo de esto, en *El infamador* los dos personajes principales, tanto Leucino como la infamada Eliodora, tienen criados. En la trama, la infamación, la deshonra, más allá de ser el deseo que despierta en Leucino por gozar a la fuerza de Eliodora, es porque en el momento en que un grupo de sirvientes, junto con Leucino intentan raptar a Eliodora, ella mata a Hortelio, el segundo criado de Leucino; no obstante el homicidio sea en defensa propia, ella es detenida en la cárcel y, si no fuera por la diosa Diana, hubiera encontrado la muerte que le deseaba su padre.

Indica Anthony J. Grubbs:

Meanwhile, Leucino, an unfaithful servant of Eliodora, and three go-betweens, who also practice witchcraft, plan to break into Eliodora's house and to take her by force. To guarantee his success, Leucino has the go-betweens read his future, but they misinterpret the negative auguries as positive. As they enter the house, Eliodora puts up a struggle, and chaos ensues, resulting in Eliodora inadvertently killing one of the attackers in self defense.²²

Aquello que podría considerarse como el verdadero antecedente directo, que existe en *El infamador* con relación al mito de Don Juan, es la historia de un “infamador” de nombre Reicenio, que reúne todas las características de lo que después podrá definirse como el *burlador*. Dicha historia se narra en la cuarta jornada, casi al final de la farsa donde la Justicia, antes de emitir el veredicto contra Eliodora, recuerda precisamente el juicio del infamador Reicenio:

JUSTICIA: No hay preso que confiese qu'es culpado
aunque sea en Derecho convencido:
siempre se justifican de inocentes
aunque cien mil testigos vean presentes;
y porque no entendáis qu'es pasión mía
o rancor que le tengo, estad atento;
oiréis que se le prueba en solo un día,

²² Anthony J. Grubbs, “Introduction” to Juan de la Cueva. *El infamador*, p. 16.

después que cumplió mi mandamiento:
una mujer le pide, a quien servía
con promesas, que en firme casamiento
sería su marido, y dél gozada
con otra se casó y dejó burlada;
otra presenta dél una querella,
diciendo que una hija infamó suya;
él se dice, habiendo dicho della
cosas que es justa ley que no destruya.
No hay casada, viuda ni doncella,
ni hay deuda suya contra quien no arguya
y ofenda con su lengua, y demás desto
con su cuñada cometió el incesto.
Esto hay de Reicenio, y más que callo
déste al mundo con su lengua infama.

(p. 92)

Es posible verificar mediante la breve mención de escenas de la obra de Juan de la Cueva, que el tema que trata la farsa de *El infamador* bien pudo servir como antecedente para obras como las que dieron origen al seductor de España, pero al comparar ambas historias se puede observar una gran evolución en la temática, pues en el caso de Don Juan ya se puede hablar de un *burlador* de la vida y un coleccionista de mujeres que no necesita nada más que su presencia para conseguir lo que desea.

1.2. Aparición de Don Juan en *El burlador de Sevilla o el combidado de piedra*

En el siglo XVII, en Madrid, en un tablado o en un corral de comedias, se conoció por primera vez el nombre de Don Juan Tenorio en una obra de teatro de título *El burlador de Sevilla o el combidado de piedra* –según grafía de la época. Se ha dicho, y se ha mantenido así debido a una añeja tradición literaria a lo largo de casi cuatro siglos, que el autor de esa comedia fue un fraile profesante de la Orden de la Merced de Guadalajara, quien tenía por nombre Gabriel Téllez, aunque lo que trascendió fue el pseudónimo que le otorgó la fama literaria: Tirso de Molina.

En principio, la atribución autoral que se le da al misterioso fraile mercedario es porque su pseudónimo se encuentra en el frontispicio de un texto de esta comedia, inserta dentro del volumen editado por Lope de Vega en 1630 titulado *Doze comedias del maestro Lope de Vega y Carpio y otros autores*, la cual se ha tomado como si fuera la edición principal. Indudablemente llama la atención que de doce comedias, tres de las que allí se

encuentran publicadas lleven como autor el nombre de Tirso de Molina y una de ellas fue considerada en la posteridad como la edición principal de *El burlador de Sevilla*.

De la publicación de 1630, donde se supone que el mito quedó registrado por primera ocasión, se desprendieron varias de las ediciones posteriores; sin embargo, *El burlador de Sevilla* parece que ya era conocido mucho antes de que Lope de Vega hiciera este conglomerado editorial, porque el mito de Don Juan se había esparcido en los tablados con el nombre que procede al título del *Burlador: El convidado de piedra*.

1.2.1. *La doble aparición de la obra en España*

España, como lo mencionamos anteriormente, tiene la fama de ser la tierra que viera nacer a Don Juan. La crítica ha mostrado que el nacimiento del seductor en el teatro aurisecular no ha logrado ser algo sencillo de aceptar como la tradición lo indica, pues hay diversas dudas respecto a la existencia de dos obras idénticas en su contenido dramático, que reclaman el origen del personaje, y por ende del mito que vio surgir la figura del seductor universal que fue nombrado como Don Juan.

Como se ha mencionado, el seductor apareció por primera vez en la comedia de costumbres titulada *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, y tanto fue su éxito y aclamación, que del nombre que se le otorgó al protagonista, incluso se derivó el nombre de la conducta que caracteriza sus acciones: el donjuanismo.

Al respecto del origen de Don Juan, indica Lillian von der Walde:

El burlador de Sevilla y convidado de piedra se atribuye a Tirso de Molina en el volumen titulado *Doce comedias nuevas del maestro Lope de Vega y otros autores. Segunda parte*, en el que falsamente se anota que fue impreso en Barcelona por Gerónimo Margarit, en 1630, pues D. W. Cruickshank ha demostrado que se hizo en Sevilla por Simón Faxardo. De hecho, el texto de la comedia lo obtiene de una edición sevillana impresa por Manuel de Sande entre 1627 y 1629.²³

Incluso en Italia, Arturo Farinelli, a finales del siglo XIX indicaba:

La prima stampa conosciuta del *Burlador de Sevilla* data dal 1630. Mutilata, guasta anch'essa in gran parte, inserita nel volume rarissimo *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores* (Barcelona, 1630), non è certo l'edizione prima ed originale del dramma, ma è infinitamente migliore delle edizioni posteriori [...]. Se Tirso, come da tutti fin'ora è creduto, fosse realmente il vero autore del *Burlador*, è da stupire ch'egli non

²³ Lillian von der Walde, "Prólogo" a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. de L. von der Walde, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 18.

facesse verun conto del suo dramma, e non inserisse in nessuna delle sue cinque parti di Commedie, ed in altre raccolte; lasciasse che il dramma corresse lacero e storpiato nella Collezione di “Varios” e fosse messo a ruba ed a sacco da altri poeti rifacitori; e che infine non accennasse menomamente al singularissimo soggetto del Don Giovanni in nessuna delle opere sue né poetiche, né storiche.²⁴

Mas la obra que tradicionalmente hizo nacer a Don Juan presenta, en toda su problemática editorial, la existencia de dos versiones: una que data del año 1630, como lo especifica Lillian von der Walde, y otra que apareció en años posteriores, teniendo una edición también en Sevilla en 1634, que supera grandiosamente la edición de donde se dice surgió la historia de Don Juan, ubicada dentro del volumen lopesco.

Indica Arturo Rodríguez López-Vázquez:

El texto conocido como *Tan largo me lo fiáis*, editado en Sevilla hacia 1634 por Simón Faxardo, atribuyéndolo a Calderón, corresponde a la primera versión de la obra, aunque su edición en *suelta* de cuatro folios deja ver que ha habido omisiones editoriales a partir de la mitad del tercer acto. El autor más probable de este texto parece ser Andrés de Claramonte.²⁵

Como puede observarse, en la cuna literaria del seductor, se creó un problema de carácter editorial que dio origen a una serie de dudas que van desde la originalidad de aquella llamada primera edición, como de quién pudo haber sido el autor. A este respecto indicaba Marcelino Menéndez y Pelayo: “Todo el mundo, impresores piratas, copleros famélicos, histriones de la lengua, pusieron sus manos pecadoras en aquel drama y le dejaron tan mal parado, que cuesta hoy grande esfuerzo adivinar o reconstruir su primitiva grandeza”.²⁶

Lo que sucedía en la época era que los actores hacían lo que Alfredo Rodríguez López-Vázquez da a conocer como remodelaciones, reducciones de las obras para su fácil representación en los tablados y corrales, y estos documentos podían ser intercambiados por los actores de diversas compañías. No es difícil que entre todos los cambios practicados por los actores, y por los “impresores piratas”, como lo indica Menéndez y Pelayo, hayan creado una versión completamente distinta y apócrifa de lo que era la original, cambiando parlamentos y atribuyéndola a todo tipo de autores.

²⁴ A. Farinelli, *op. cit.*, p.37.

²⁵ Alfredo Rodríguez López-Vázquez, “Introducción” a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, [1989] 2005, p. 11.

²⁶ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Estudios de crítica literaria*. Segunda serie, Madrid, 1912, pp. 131-200 *apud* Américo Castro, “Introducción” a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. A. Castro, Madrid, Ediciones de “La lectura”, 1922, p. LXII.

Otro de los puntos que podrían ser parte de la confusión editorial es que la obra en realidad se había conocido con otro título: *El convidado de piedra*; y que la obra conocida como *El burlador de Sevilla* o aquella titulada con la frase *Tan largo me lo fiáis* fueron así nombradas por los responsables de todo este enredo. Dice al respecto Alfredo Rodríguez López-Vázquez:

La historia y avatares editoriales de la obra que en el texto y en la documentación de época se llama *El convidado de piedra* contiene elementos suficientes para construir una novela de misterio. Lo que hasta hoy ha venido considerándose como *editio princeps* no fue editada en donde dice el pie de imprenta, Barcelona, sino en Sevilla; el editor no es Margarit, sino Sande; la obra no se llama *El burlador de Sevilla*, como quiso su editor sevillano, sino *El convidado de piedra*, como el texto y los documentos confirman, y la atribución a Tirso de Molina tiene tanta fiabilidad como la atribución del *Tan largo me lo fiáis* a don Pedro Calderón.²⁷

Más allá de que Don Juan fuese el tema principal, como hasta el momento lo hemos mostrado, la figura del ente de piedra que cobra vida parece ser lo más importante para que el mito de Don Juan fuera conocido, no solamente en España, sino en toda Europa. Es preciso que el estudio del seductor deba comenzar con su final, como lo indica Jean Rousset, es decir con la aparición maravillosa que lo hizo ser parte de cada una de las culturas europeas, pues si nos fijamos bien, en cada país en donde se encuentra un *convidado de piedra* se puede encontrar a Don Juan, pero no al revés; inclusive esto se muestra en la propia España, donde puede encontrarse, en la obra romántica de José de Zorrilla, a *Don Juan Tenorio*, pero no a su redentor de piedra; al igual que en Italia en la versión de Carlo Goldoni, en la que tendremos también a un *Don Giovanni Tenorio* que morirá fulminado por un rayo y no por un ente marmóreo que vengue a Dios y al mundo.

1.2.2. *La doble atribución autoral*

Además de los problemas editoriales que se mencionaron anteriormente, en lo concerniente a la problemática que rige el estudio del origen de Don Juan en España, pueden verse también otro tipo de dilemas. Así como durante casi trescientos años no se pudo atinar a cuál de las dos versiones existentes había que denominar como el origen del seductor, otro

²⁷ A. Rodríguez López-Vázquez, *art. cit.*, p. 14.

factor, que ha sido motivo de debates, estudios y discusiones, recae en las múltiples atribuciones autorales que ha recibido la obra.

Se puede decir que desde su origen, el tradicional *Burlador* no solamente es considerado el inicio literario del mito de Don Juan, sino que parece tener un elemento mítico en lo que a su creación corresponde, incluyendo con esto la duda que ha permanecido constante todo este tiempo: ¿quién es el verdadero creador de Don Juan?

Si bien, aquello que difícilmente se ha intentado desmentir es lo que las historias de la literatura marcaron como una verdad: que la obra titulada *El burlador de Sevilla* fue escrita por Tirso de Molina, que su primera edición data de 1630, que el responsable de ésta fue Gerónimo Margarit, y que su primera publicación se dio en un volumen cuya recopilación había sido realizada por Lope de Vega.

No es descabellado pensar que en algún momento los actores no solamente alteraran la esencia de las obras reduciéndolas en su contenido dramático, sino que los directores de las compañías teatrales cambiaran el nombre del autor, quizá por motivos comerciales. Tampoco es imposible que alguno de estos textos remodelados haya sido aquel que pasó a la imprenta, y ya falsificado autoralmente, los impresores lo hayan convertido en la base del donjuanismo.

Dudas como éstas surgieron desde la época en la que Don Juan era interpretado en los tablados y corrales. Muchos negaban el nombre de Tirso de Molina, y el mismo público lo adjudicaba a diestra y siniestra a quien le parecía mejor. El nombre del fraile, por ejemplo, en Italia, fue motivo de dudas en su propia época: hacia el año de 1641, Bartolomeo Bocchini aseveró que el drama español de Don Juan se trataba de “la volgarissima tragedia del Vega”, como nos lo reporta Alfredo Rodríguez López-Vázquez.²⁸

Entre las teorías que surgieron respecto a la autoría de *El burlador de Sevilla*, las palabras del italiano Bocchini fueron retomadas después, a finales del siglo XIX por Marcelino Menéndez y Pelayo, quien fue de los primeros críticos modernos en negar la autoría de Tirso de Molina y otorgársela a Lope de Vega. Como lo indica Alfredo Rodríguez:

El primero del que tenemos constancia que desconfió de la autoría de Tirso es Menéndez y Pelayo, que apunta lo siguiente: ¿en qué se funda la atribución de *El burlador de Sevilla* a Tirso (de cuyo estilo bien puede decirse que apenas tiene un solo rasgo), sino en el

²⁸ *Ibid.*, p. 12.

testimonio de esas partes apócrifas y *extravagantes* de Barcelona y de Valencia? Si *El burlador* hubiera llegado a nosotros anónimo, todo el mundo sin vacilar, hubiera dicho que era una comedia de Lope, de las escritas más de prisa; y no faltan críticos extranjeros, eruditísimos, por cierto, que así lo estimen.²⁹

Mas no solamente al Fénix de los ingenios le fue otorgada maliciosamente la autoría del inicio de Don Juan. Debe recordarse que aquella supuesta segunda versión de 1634 que se titula *Tan largo me lo fiáis* fue atribuida a la pluma de Pedro Calderón de la Barca.

Es preciso mencionar que esta versión de la obra ha sido conocida en Italia, pues casi cien años después del tradicional surgimiento de Don Juan y *El burlador*, Carlo Goldoni habla de un *Convitato di pietra* español: “Un secolo ora sarà per l'appunto, che uscì dalla Spagna *Il Convitato di pietra*, Commedia fortunatissima di *Don Pedro Calderon de la Barca*”.³⁰

Si bien, aunque se dice que el creador de Segismundo negó la atribución autoral del texto donjuanesco, aún se conserva el frontispicio, que en la época, por algún momento del año 1634, lo hacía el padre literario del gran seductor.

Lo indica Nino Pirrotta en *Don Giovanni in musica*:

El burlador de Sevilla, stampato anonimo nel 1630 a Barcellona era già stato rappresentato negli anni precedenti dalla compagnia capeggiata da Roque de Figueroa. Fu attribuito per molto tempo a Calderón de la Barca o a Lope de Vega, ma oggi con maggiore attendibilità è ritenuto opera di fra Gabriel Téllez, più noto sotto lo pseudonimo di Tirso de Molina.³¹

Como puede verse el nombre de Tirso de Molina perduró como el creador de Don Juan, inclusive durante uno de los debates literarios más encrespados que se han visto sobre el tema, llevado a cabo a finales del siglo XIX, precisamente cuando Marcelino Menéndez y Pelayo había dudado y negado que el fraile comediógrafo pudiera ser el padre de tan grande mito.

Una corriente contraria a la del estudioso santanderino surgió con una poco fiable investigación de la que estaba a cargo una joven editora y escritora de nombre Blanca de los Ríos. Contrariamente a las suspicacias de varios intelectuales que renegaban del mercedario, la autora apoyaba la idea de que la figura de Don Juan y su historia provenían de la pluma del fraile Téllez.

²⁹ *Ibid.*, p. 16.

³⁰ Carlo Goldoni, “Dedica a Michele Grimani”, “Introduzione” a *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto*, Verona, Mondadori, 1950, p. 5. También *cf.*, Giovanni Macchia, *Vita, avventure e morte di don Giovanni*, Milano, Adelphi, [1991] 2007, p. 38.

³¹ Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 16.

Ángel Valbuena Prat explica en su *Historia literaria*, que más allá de otorgar una investigación que diera datos del estilo y escritura de la obra, aquello de donde partía su investigación se basaba más en detalles biográficos y en corazonadas sin valor argumentativo como el haber encontrado una fe de bautismo de alguien con el nombre de Gabriel Téllez, que al parecer era hijo natural de un noble de la época: Pedro Téllez Girón, “el grande”:

Doña Blanca de los Ríos [...] ha descubierto una partida bautismal en una parroquia madrileña, en que figura un Gabriel Téllez de padre no consignado, en cuyo margen el párroco ha escrito unas palabras, tachadas después, pero que la investigadora ha pretendido descifrar. Según su interpretación se dice que el recién nacido es hijo natural del duque de Osuna. [...] De haber sido Tirso un vástago bastardo de Téllez Girón, no sólo se explicarían las ironías sobre tal linaje de algunas comedias palaciegas, sino el tono amargo y negativo de las consideraciones sobre la vanidad de la nobleza y la igualdad de los hombres ante Dios y ante las leyes naturales.³²

Mas todo esto fue fácilmente descartado en la más reciente investigación a cargo de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, quien ha dado la atribución de lo que parece ser la primera obra donjuanesca a un comediógrafo menor, murciano de nombre Andrés de Claramonte y Corroy; y ha demostrado que ni *El burlador de Sevilla* ni el supuesto *Convidado de piedra* fueron los títulos originales, sino que la obra fue nombrada en su inicio como *Tan largo me lo fiáis* y su creación data en realidad de la segunda década del siglo XVII, pues fue escrita entre 1614 y 1617.

Indica el estudioso:

Gracias al descubrimiento documental de Ángel García Gómez sabemos ya que en ese decenio de madurez creativa [1625-1635] de Andrés de Claramonte nace en los escenarios españoles la obra que va a generar uno de los grandes mitos teatrales europeos: *Don Juan*. La obra, estrenada a mediados de 1617 por la compañía de Jerónimo Sánchez, se llama *Tan largo me lo fiáis*, aunque acabará conociéndose como *El convidado de piedra*, por obra y gracia de un avisgado editor sevillano.³³

Lo que ocurrió después, y el por qué se le conoció como *El burlador de Sevilla* aún es un misterio que, de seguir especulando, se fragmentaría en un sinfín de teorías que no nos llevarían a ninguna conclusión plausible.

³² Á. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, pp. 433-434.

³³ A. Rodríguez López-Vázquez, “Introducción” a Andrés de Claramonte y Corroy, *Tan largo me lo fiáis / Deste agua no beberé*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 17.

1.3. Don Juan en el resto de Europa durante el Barroco y la Ilustración

El mito del seductor por excelencia invadió Europa, desde su aparición, posiblemente a partir de 1617, y continuó expandiéndose a lo largo y ancho del continente hasta llegar a su máxima realización en el año de 1787 con la ópera *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, cuyo libreto fue escrito por Lorenzo da Ponte, y la música fue compuesta por el maestro de Salzburgo, Wolfgang Amadeus Mozart, pero sin dejar de tener ulteriores manifestaciones.

Don Juan, un personaje mítico, un héroe con la conducta de un antihéroe,³⁴ poseedor de un nombre fácilmente repetible en todas las naciones y lenguas europeas, pasó a formar parte de la literatura y música de las más importantes entre ellas. De hecho, en la mayoría de las lenguas europeas existe un equivalente para el nombre del seductor: en italiano, Giovanni; en francés, Jean; en Alemán, Iohannes; en Ruso, Zwan o Ivan; en Portugués, João y en inglés, John. El nombre es de los más comunes en todas las lenguas de tradición judeo-cristiana. El prefijo “Don” solamente se le aplica al personaje y al mito, al que siempre se le atribuye la nacionalidad hispana, como anteriormente indicó Farinelli.

En todos los lugares donde la literatura retrató a Don Juan durante el Barroco y la Ilustración se ha visto su repetición y nuevas adaptaciones del mito, ampliamente desarrollado y modificado, al grado de ir apropiándose de un lugar en la literatura y en las manifestaciones artísticas de cada una de las tierras a las que llegó.

a) Francia

Las primeras representaciones francesas de Don Juan fueron estrenadas alrededor de 1660:³⁵ de Domenico Giuseppe Bianconelli (1636-1688), mejor conocido como “Dominique,” se conoce el estreno de *Le festin de pierre* en 1660; al igual que de Claude Deschamps, sieur de Villiers (1600-1681), *Le festin de pierre ou le fils criminel*. Muy posiblemente el representante más destacado del Teatro francés, de aquel entonces, Jean

³⁴ Las palabras para definir a un héroe llegan a contrastar con las características conductuales vistas en Don Juan. En el significado del término *héroe* se destacan hazañas virtudes que el personaje debe representar dentro de sus actos heroicos; lo que difiere completamente del seductor. Al definir a Don Juan como un héroe, no es por sus acciones ni por sus hazañas, todo lo contrario. La concepción de *héroe* en el caso del libertino puede ser consagrada por la gran supervivencia, evolución y metamorfosis que ha tenido en sus múltiples reproducciones haciéndolo inmortal, como sucede con los héroes clásicos.

³⁵ Cf. J. Rousset, *El mito de don Juan*, p. 255.

Baptiste de Poquelin, “Molière” (1622-1673), se inspiró en estas piezas, así como en la versión italiana del tradicional *Burlador* titulado *Il convitato di pietra* de Cicognini, para desarrollar su *Dom Juan ou le festin de pierre*, estrenado en 1665, tal como lo indica Mario Grande Ramos: “sus fuentes de inspiración serán las obras de los comediógrafos italianos (Secchi, Barbieri, Cicognini), o las [españolas] de [...] Tirso, Moreto y Lope de Vega, particularmente”.³⁶

De las obras que se desprendieron del importante *Dom Juan molieresco*, está la pieza teatral de Thomas Corneille (1625-1709) *Le festin de pierre* adaptada en verso a partir del *Dom Juan* de Molière, estrenada en 1673 como un homenaje póstumo a Jean Baptiste de Poquelin.

El listado de las obras, relatos, óperas, pantomimas y ensayos críticos acerca de Don Juan en Francia van desde estos tiempos hasta finalizar el siglo XX. Sin embargo, aquí solamente destacan los ejemplos franceses más cercanos al inicio del mito, y aquellos, como el de Molière, que pudieron servir de inspiración para obras posteriores, entre las que puede destacar el libreto para el *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart.

En lo que concierne a ejemplos musicales franceses, se tiene la versión de Le Tellier, titulada *Le festin de pierre*, que data de 1713 y está considerada como una *opéra comique*. En lo que refiere a este documento musical, del cual existen tres versiones distintas, Giovanni Macchia indica: “Ebbe successo e molti hanno creduto erroneamente che fosse questo il primo *Don Giovanni* in musica”.³⁷

Existe un lapso desde el estreno de la *opéra comique* de Le Tellier, que abarca ciento diecinueve años, en que el mito de Don Juan se estaciona y no vuelve a tener otra versión en Francia sino hasta el siglo XIX, en que el seductor aparece de nueva cuenta en diversas obras de importantes escritores como Alfred de Musset, Prosper Mérimée, Alexandre Dumas, George Sand y Charles Baudelaire, entre otros.

³⁶ Mario Grande Ramos, *Molière*, Barcelona, Labor, 1952, p. 45.

³⁷ G. Macchia, *Vita, avventure e morte di don Giovanni*, p. 120.

b) Inglaterra

Casi al mismo tiempo que en Francia, Don Juan entra en Inglaterra. Será alrededor de 1676 cuando en el primer Don Juan inglés vea la luz en una tragedia redactada en verso y prosa titulada *The Libertine*. Las características conductuales permiten ver una apropiación del documento español (cualquiera que hubiera llegado a Inglaterra) en su autor, Thomas Shadwell, quien otorga una nueva reproducción del mito en donde Don John, quien es un libertino que goza de burlar mujeres, “casándose” seis veces, es ayudado por su fiel lacayo Jacomo. Al igual que en los documentos españoles, encontrará la muerte ante la estatua ecuestre del gobernador de Sevilla, a quien mata, al igual que su homónimo español lo hace con don Gonzalo de Ulloa. Así, el mito español se vuelve parte de la literatura inglesa en una tragedia en cinco actos.

Otro de los autores que trataron el mito en Inglaterra fue John Gordon Lord Byron con su poema *Don Juan* de 1824, cuyo tema fue una sorpresa para la literatura de la época: “It is a poem totally of its own species [...]. This poem carries with it at once the stamp of originality and a defiance of imitation. Nothing has been written like it in English”.³⁸ Byron trata desde el verso primero del Canto I de apostrofar a Don Juan como un héroe: “I want a hero: an uncommon want”.³⁹

c) Alemania

Se pensó que un posible antecedente de *El burlador de Sevilla / Tan largo me lo fiáis*, y por ende del mito de Don Juan, se hubiera desarrollado en Ingostaldt, Bavaria, donde en un monasterio jesuita se encontró un documento anónimo conocido como *Larva mundi* o la historia del Conde Leoncio (ca. 1612), que trata, al igual que las leyendas orales de diversos países, de un joven, que en este caso es alumno de Machiavelli, quien durante un paseo se encuentra una calavera a la que invita a cenar, y una vez cumplida la primera invitación, el cráneo decide regresar la cortesía invitando al joven Leoncio a su morada, en la que cena por última vez. El documento proviene del *Promontorium malae spei impiis*

³⁸ F. L. Jones, *The letters of Percy Bysshe Shelley*, ed. F. L. Jones, 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1964, apud George Gordon (Lord) Byron. *Don Juan*, edición a cargo de T. G. Steffan, E. Steffan and W. W. Pratt, Canto I-1, London, Penguin Classics, [1973] 2004, p. IX.

³⁹ G. Gordon (Lord) Byron, *Don Juan*, Canto I, v.1, p. 46.

periculose navigantibus propositum recopilado por el teólogo Paolo Zehentner.

La mayoría de los documentos alemanes que heredaron el mito de Don Juan son posteriores a la ópera mozartiana de 1787, sin embargo Xavier Pujol refiere que hacia el año 1690 existió un documento titulado *Don Juan oder Don Pedros toten gast mahl*.⁴⁰

Diversos autores alemanes, después de inspirarse en la composición del maestro de Salzburgo, comenzaron a crear temáticas diversas para el seductor en obras donde no sólo se apropiaban del mito culturalmente, sino que dentro de la adaptación a su cultura Don Juan se llega a ver forzado a convivir con otro gran personaje alemán: el doctor Fausto.

⁴⁰ Xavier Pujol, "Introducción" a Lorenzo da Ponte-Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, Barcelona, Daimon-Manuel Tamayo, 1982, p. 15.

CAPÍTULO II

CARACTERÍSTICAS DEL PERSONAJE DON JUAN TENORIO

Don Juan Tenorio es el personaje español que muestra la conducta que se tomará como un estereotipo para definir con su nombre o su apellido a la figura del seductor, misma que fue ampliamente reproducida en la literatura europea. A partir de su primera aparición en el teatro del Siglo de Oro español, las conductas y las acciones por las que este personaje se convirtió en un emblema de la seducción y el engaño lograron ser los tópicos que con el paso del tiempo dieron lugar a la formación de un mito.

Al realizar un seguimiento de las escenas que conforman las jornadas del origen del seductor en su primera obra teatral, *Tan largo me lo fiáis*, es posible encontrar una secuencia de acciones que será reproducida en obras posteriores y en otras culturas.¹

Realizamos entonces el análisis de la acción dramática, así como de los tópicos que dieron los lineamientos de la conducta de Don Juan, a partir de las escenas de la obra que en nuestros días, gracias a las investigaciones de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, sabemos que se titula inicialmente *Tan largo me lo fiáis*, y no de *El burlador de Sevilla*, pues ésta posiblemente sea una refundición, aunque durante siglos se haya tomado como el inicio de un mito que se difundió en toda Europa, como lo indica el investigador: “Hay que considerar que, si el *Tan largo* es precedente, a él le corresponde el mérito de haber creado el mito de Don Juan; de ahí que ya no puede ser leído como un segundo eslabón de una cadena –o copia deslucida de un original–, sino como el punto de partida de la cadena misma”.²

Como se ha mencionado anteriormente, durante casi tres siglos se pensó que el texto que ahora tomamos como el inicio de Don Juan era una segunda versión de *El burlador de Sevilla* atribuido a Tirso, por lo que en citas que provienen de textos críticos o historias de

¹ Para este apartado, las citas de texto provienen de: Andrés de Claramonte y Corroy, *Tan largo me lo fiáis / Deste agua no beberé*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2008. Las páginas se indican entre paréntesis en donde corresponde.

² A. Rodríguez López-Vázquez, “Introducción” a Andrés de Claramonte y Corroy, *op. cit.*, p. 40.

la literatura española anteriores a la última década del siglo XX, será factible encontrar que se hable de *El burlador de Sevilla* y no de *Tan largo*, del cual nunca se pensó que fuera el origen de todo el recorrido del personaje central de esta investigación.

Para hablar del personaje de Don Juan es necesario indicar que ambas comedias, tanto *El burlador* como *Tan largo*, inician *in medias res*, con la que es la primera burla de Don Juan frente al espectador/lector, cuya víctima es una duquesa italiana, Isabela, aunque ella solamente sea un nombre dentro del catálogo de las muchas mujeres conquistadas por Don Juan, catálogo que ampliamente será desarrollado en secuelas literarias y musicales posteriores. Al respecto indica Jean Rousset: “el catálogo saturado de nombres femeninos, esta carta de la multiplicidad, es el discurso retrospectivo de una existencia olvidada. Don Juan la deja al criado, como a una memoria subalterna”.³

Respecto al nacimiento de Don Juan Tenorio como el personaje inaugurador del mito del seductor, Felipe Picatoste nos permite responder a las preguntas que todos en algún momento nos hemos hecho: ¿por qué Don Juan está en Nápoles? ¿por qué el mito de Don Juan, a pesar de ser español, comienza en tierras italianas? El mito del Don Juan comienza en Italia, en Nápoles, donde Don Juan Tenorio, el hijo de camarero mayor del Rey Alfonso XI, Don Diego Tenorio, está cumpliendo un exilio impuesto por mala conducta, como lo indica Felipe Picatoste en su amplio estudio *Don Juan Tenorio*:

Don Juan, llevado á Nápoles á causa de sus desórdenes en Castilla, entra de noche en la alcoba de Isabela, prometida del duque Octavio, produciendo un escándalo, á consecuencia del cual tiene que huir de Italia. Embárcase en débil esquife, y viene a naufragar con su criado Catalinón en la playa de Tarragona, donde es recogido caritativamente por la pescadora Tisbea, á quien seduce en cambio de su hospitalidad. Pasa de allí á Sevilla, donde, usando el traje del marqués de la Mota, penetra de noche en casa de doña Ana de Ulloa, y, sorprendiendo, mata a su padre, el comendador. Viéndose obligado a huir de Sevilla, sale para Lebrija, y al llegar á Dos Hermanas, enamora á Aminta, aldeana que iba á casarse.⁴

De lo mismo nos informa el historiador de la literatura española, Pedro Ruiz Pérez:

El continuo agitarse del personaje convierte la acción en un trepidante suceder de situaciones, donde la motivación es menos importante que la confirmación de los rasgos distintivos de un tipo; como éste se afirma en la reiteración y adquiere profundidad en la variedad de sus víctimas, su desplazamiento en el arco social se reproduce en su movilidad espacial, que lleva la acción por la corte de Nápoles, las costas de Tarragona, una aldea cerca de Sevilla y, finalmente, la propia ciudad, con la consiguiente distensión del tiempo,

³ Jean Rousset, *El mito de don Juan*, tr. Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p 47.

⁴ Felipe Picatoste, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Imprenta y librería de José Gaspar, 1883, p. 106.

cuyo discurrir es menos en función de una diacronía que la simbólica sucesión de la sombra y la luz, con sus borrosos espacios intermedios.⁵

Después del resumen que ofrece Picatoste y del análisis de Ruíz Pérez del desarrollo de la trama dentro de *El burlador de Sevilla*, el cual es idéntico en *Tan largo me lo fiáis*, debe catalogarse al personaje de Don Juan Tenorio como un joven que posee la fuerza, la juventud y la lozanía para poder burlar y burlarse de las mujeres y de la vida. La primera característica que describe a Don Juan enteramente. Dice Maurice Molho: “Lo propio de Don Juan es –como bien se sabe– burlar a las mujeres, y renovar constantemente la misma proeza. Lo que significa que habrá de habérselas con varias mujeres, o más exactamente, con más de una: en el último término, bastaría con dos”.⁶

Antonio Machado propone en su ensayo sobre Juan de Mairena una manera de definir a Don Juan:

Don Juan es el hombre de las mujeres, el hombre que aman y se disputan las mujeres y a quien los hombres mirarían siempre con cierto desdén envidioso o con cierta envidia desdeñosa. Conviene suponer en Don Juan aquella belleza corporal que la mujer estima propia del varón. Esto quiere decir que el sexo reflejo de Don Juan, el de su imagen en el espejo femenino, es siempre el varonil. Don Juan podrá ser guapo o feo, fuerte o flojo, tuerto o derecho; él sabe, en todo caso, que es bello para la mujer. Sin la conciencia de esto no hay donjuanismo posible.⁷

En lo que concierne a las características del personaje, lo que sigue no solamente tiene que ver con las burlas hacia las mujeres, sino que Don Juan se burla de las leyes divinas, se burla de Dios y de la muerte. Continúa con su resumen Felipe Picatoste:

Regresa á Sevilla ocultamente, bajo la persecución del rey, de su padre, de Isabela y de Tisbea, y se oculta en el claustro de una iglesia donde está sepultado el comendador; y al leer el epitafio, en que apellida traidor á su asesino, desafía al muerto y le invita á cenar. Vuélvele después la vista, y al darle la mano, aquél le arrastra al infierno, á pesar de sus gritos pidiendo compasión.⁸

Es precisamente este momento en el que la burla de las leyes divinas se castiga mediante la aparición de una fuerza vengadora que debe cobrar con la muerte las fechorías que Don Juan ha perpetrado, así como en el teatro clásico hacía el *deus ex machina* griego y romano que castigaba las *hybris* de los héroes; mas la sentencia que se ejecuta en las

⁵ Pedro Ruiz Pérez, *Historia de la literatura española. Vol 3. El siglo del arte nuevo*, Barcelona, Crítica, 2010, pp. 249-250.

⁶ Maurice Molho, *Mitolgías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993, p. 21.

⁷ Antonio Machado, *Juan de Mairena* Vol. I, Madrid, Cátedra, [1986] 2009, p.124.

⁸ F. Picatoste, *op. cit.*, p. 106.

obras que llevan el tema de Don Juan no es por las burlas de seducción, conquista y sometimiento de las mujeres, sino por aquellas razones que el protagonista revela en la frase “¡Qué largo me lo fiáis!” pronunciada respecto al tiempo de la rendición de cuentas al final de la vida, que demuestra una ausencia total de respeto por lo sagrado y del temor de Dios, que según la religión cristiana es la base de un comportamiento respetuoso de valores morales y sociales; no obstante Albert Camus indique en su interpretación:

Es un gran error tratar de ver en Don Juan a un hombre que se alimenta con el Eclesiastés. Pues para él no es vanidad sino la esperanza en otra vida. Lo prueba, puesto que la juega contra el cielo mismo. No le pertenece el pesar por el deseo perdido en el goce, ese lugar común de la impotencia. Eso está bien en Fausto, quien cree en Dios lo bastante para venderse al diablo. Para Don Juan la cosa es más sencilla. El “Burlador” de Tirso de Molina responde siempre a las amenazas del infierno: ‘¡Tan largo me lo fiáis!’ Lo que viene después de la muerte es fútil, ¡y qué larga serie de días para quien sabe estar vivo!⁹

Igualmente, el personaje también muestra una total renuencia al arrepentimiento ante las fuerzas divinas que se encuentran más allá de la jurisdicción terrena. Por lo que la sentencia de muerte viene de un justiciero que ya está en el otro mundo, como continúa diciendo Maurice Molho: “No es el comendador quien mata a Don Juan, sino su estatua, es decir, un poder ultraterrestre que toma por su cuenta la eliminación del ser nefasto y pone así término a su malvada subversión”.¹⁰

Indica nuevamente Ruiz Pérez:

La carrera del personaje y la arquitectura dramática y cronoespacial de la obra culminan con el episodio de la doble cena macabra que el protagonista mantiene con la estatua del comendador, víctima como padre de la deshonra de su hija y asesinado por el propio Don Juan. Al devolver la visita al muerto en el templo en el que descansa, el espacio dramático marca la continuidad de la ofensa del burlador entre lo humano y lo divino y otorga solemnidad al escenario, traducidas en un incremento de teatralidad, desbordante en el momento en que don Juan, tras dar su mano a la estatua [...] es arrastrado a las llamas del infierno, que ascienden desde la trampilla del corral, poniendo en juego recursos escenográficos y el nivel inferior del tablado, para sobrecoger a los espectadores tanto con la imagen como con la palabra.¹¹

La frase “¡Qué largo me lo fiáis!” será el motivo o la excusa por la que Don Juan no quiera arrepentirse por sus pecados. Estas palabras indican una renuencia completa al arrepentimiento. Don Juan piensa que el momento del juicio final no le llegará sino hasta mucho tiempo después, cuando sea viejo, pues mientras goce de lozanía y juventud no

⁹ Albert Camus, “El donjuanismo”, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada, [1953], 2005, p.85.

¹⁰ M. Molho, *op. cit.*, pp. 28-29.

¹¹ P. Ruiz Pérez, *op. cit.*, p. 250.

existe la necesidad de arrepentirse, pues la muerte está todavía muy lejana. Indica Alfredo Rodríguez que esta frase puede derivarse de un refrán mercantil: “Si a ese tiempo lo fiáis, échame otra vara más, que propone una idea de un Don Juan estafador, que compra a fiado, pero no paga al llegar el término”.¹² Otra interpretación podría ser que la confianza en la lozanía y juventud de Don Juan no le permiten ver el momento de morir, y por eso no se arrepiente y repite este estribillo como una fórmula para alejar el momento de morir y arrepentirse por todas sus malas acciones.

El inicio que casi siempre es en Nápoles, los viajes en embarcaciones que han de naufragar, así como el encuentro con distintas mujeres de todo tipo de condición social y la impartición de justicia divina mediante una imagen: *el convidado de piedra*, que conduce al seductor al infierno, son elementos constantes en las tramas de las obras dramáticas que tienen a don Juan como protagonista, donde las burlas y engaños a mujeres de todo tipo, e incluso a la divinidad, la presencia del criado, la valentía de don Juan, el coleccionismo de mujeres y la renuencia al arrepentimiento son situaciones que se verán repetidas en las versiones posteriores, de las que a continuación hablaremos para ilustrar qué es cada una de estas características y cómo es que se vieron en la primera obra donjuanesca.

a) *Burlas y engaños*

De las primeras características que enmarcan la conducta de Don Juan pueden enumerarse varias. La primera de ellas es la suplantación de persona. En los primeros dos versos que abre la comedia *Tan largo me lo fiáis* es posible leer en el parlamento de la duquesa, que ésta le muestra la salida, a hurtadillas y en completa oscuridad, a quien ella piensa que es su prometido de esponsales, el Duque Octavio, mas no es el duque sino Don Juan disfrazado:

ISABELA: Salid sin hacer ruído,
Duque Octavio.
DON JUAN: El viento soy.
ISABELA: Aun así temiendo estoy
que aquí habéis de ser sentido,
que haberos dado en palacio
entrada de aquesta suerte
es crimen digno de muerte.

(Jornada I, vv. 1-8, p. 115)

¹² A. Rodríguez López-Vázquez, *op. cit.*, p. 145.

Como segunda situación de burla es posible enumerar la acción que realiza el seductor como una promesa de esponsales. Esto con el objeto de seducir a las mujeres, pues en Don Juan esta característica se convierte en cortejar, enamorar y conquistar a sus víctimas, quienes por su debilidad se entregan a sus promesas maritales. Es el caso del texto inicial español: tras la conquista de la duquesa, la honra le ha sido robada, y en los parlamentos ella hace que Don Juan debe una promesa:

DON JUAN: Señora, con más espacio
te agradeceré el favor.

ISABELA: Mano de esposo me has dado,
Duque.

DON JUAN: Yo en ello he ganado.

ISABELA: El aventurar mi honor,
Duque, de esta suerte, ha sido
segura, con entender
que mi marido has de ser.

DON JUAN: Digo que soy tu marido,
y otra vez te doy la mano.

(Jornada I, vv. 8-17, p. 115)

De igual forma lo hará con otras dos mujeres, aunque son de estamento social inferior a él, que es un noble: y esto no será ningún impedimento para querer y lograr conquistarlas y burlarse de ellas también. Por el contrario, en el caso de las mujeres de menor posición, la condición de mostrarse noble, rico y sumiso le facilita la seducción y la entrega de sus víctimas. La segunda de las mujeres, que inmediatamente presentamos, es una Pescadora,¹³ que le salva la vida, pues al escapar de Nápoles va navegando hacia la península ibérica y la nave en la que viaja naufraga cerca de las playas de Tarragona:

PESCADORA: Mancebo excelente,
noble, bizarro, galán.

Volved en vos, caballero

DON JUAN: ¿Dónde estoy?

PESCADORA: Ya podeís ver:
en brazos de una mujer.

DON JUAN: Vivo en vos, si en el mar muero.

Y en estos extremos dos,
veo el mar manso y cruel,
pues cuando moría en él
me sacó a morir en vos.
O, sin duda el mar ordena,

¹³ En *El burlador de Sevilla* esta pescadora es la que se conoce con el nombre de Tisbea; incluso en *Tan largo me lo fiais* el propio Don Juan la llega a nombrar como Trisbea: “No digas tal, / Trisbea. En tu casa estoy / y estimo ser más en ella / un humilde pescador / mereciendo tu favor / y tu mano hermosa y bella ...”, Tirso de Molina (atr.) *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, [1989] 2005, Jornada I: vv. 765-770, p. 142.

tras del suyo, otro pesar,
pues, sacándome del mar,
vengo a dar en su sirena.
Y, puesto que lo seáis,
no pretendo a vuestras quejas
poner cera en mis orejas
pues con los ojos mataís.
Ya muero en vos, que consciente
Amor que seáis mi mar,
pues veis que hay de mar a amar
una letra solamente.
Y ver en tormentos mayores
crece Amor en mis pesares,
y, si moría de mares,
desde hoy moriré de amores,
y, pues en tan dulce rigor
en vos he llegado a hallar,
dejadme volver al mar
para huír del mar de amor.

(Jornada I, vv. 557-802, pp. 134-135)

Y Don Juan ha de gozarla la misma noche en que ella le da cobijo en su choza:

PESCADORA: El rato que sin ti estoy
estoy ajena de mí.

DON JUAN: Aunque lo dices así,
crédito jamás te doy.

PESCADORA: ¿Por qué?

DON JUAN: Porque si me amaras,
mi alma favorecieras.

PESCADORA: Tuya soy.

DON JUAN: Pues di, ¿qué esperas,
qué dudas, en qué reparas?

PESCADORA: Reparo en que fue castigo
de Amor el que he hallado en ti.

DON JUAN: Yo digo lo mismo aquí,
y, para ver si te obligo,
palabra y mano te doy
de esposo.

(Jornada I, vv. 750-764, pp. 141-142)

Después de esto la siguiente burla de una mujer de estamento social bajo se perpetra hasta la tercera jornada de *Tan largo me lo fiáis*: don Juan llega a una villanía donde está por celebrarse una boda; el seductor, sabiendo esto, se presentará para interrumpir el noviazgo de dos pastores que llevan por nombre Batricio y Arminta, y gozar de quien está por entregarse a su amado novio.

Lo primero que hará es engañar al prometido, haciendo que monte en cólera al decirle que Arminta se le había entregado seis meses antes:

DON JUAN: ¡Batricio!

BATRICIO: ¿Qué es lo que manda
vueseñoría?

DON JUAN: El amor,
con tal ira y tal furor
en el alma se desmanda,
que lo que encubrir quería
la boca, no ha de poder.

BATRICIO: ¿Mas que ha de venir a ser
“grosería, grosería”?

DON JUAN: Yo ha muchos días, Batricio,
que a Arminta el alma le di,
y he gozado...

BATRICIO: ¿Su honor?

DON JUAN: Sí.

(Jornada I, vv. 1957-1966, p. 185)

Pero esto es una mentira esgrimida por la argucia de Don Juan, quien busca gozar de la plebeya Arminta, alejándola de Batricio. Después intentará convencer al padre de la novia, Gazeno, de entregarle a su hija como “esposa”:

DON JUAN: Gazeno, quedad con Dios,

GAZENO: Acompañaros querría
por darle de esta ventura
el parabién a mi hija.

DON JUAN: Tiempo mañana nos sobra.

GAZENO: Bien decís. El alma mía
en la muchacha os entrego.

DON JUAN: Mi esposa, diréis. [*Vase Gazeno*] (Jornada I, vv. 2051-2058, pp. 187-188)

Entonces Don Juan hará gala de su retórica diciéndole a Arminta que su prometido la ha olvidado. Le jura ser su marido, incluyendo un mal agüero si no llegara a cumplir con su palabra, pues la maldición, que para Don Juan es una broma, se presenta como un juego de palabras para engañar a la ignorante pastorcilla; pero en realidad es un presagio que se cumple al pie de la letra. El juego de palabras que dirá Don Juan: “me dé muerto un hombre” significa “que un hombre me mate”, pero Don Juan entiende o pretende dar a entender que el hombre esté muerto para jugar con lo imposible y librarse del juramento:

ARMINTA: No sé qué diga,
que se encubren tus verdades
con retóricas mentiras,
porque si estoy desposada,
como es cosa conocida,
con Batricio, el matrimonio
¿cómo puede ser que sirva?

DON JUAN: En no siendo consumado,
por engaño, o por malicia,
puede anularse.

ARMINTA: Es verdad.

Mas, ¡ay Dios!, que no querría
que me dejases burlada
cuando mi esposo me quitas.

DON JUAN: Ahora bien, dame esos brazos
y esa voluntad confirma
con ellos.

ARMINTA: ¿Qué no me engañas?

DON JUAN: Mío el engaño sería.

ARMINTA: Jura que cumplirás
la palabra y fe debida.

DON JUAN: Juro a esta mano, señora,
infierno de nieve fría,
de cumplirte la palabra.

ARMINTA: Jura a Dios que te maldiga
si no lo cumples.

DON JUAN: Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare, ruego a Dios,
que a traición y a alevosía
me dé muerto un hombre (muerto
que vivo, Dios no permita)

ARMINTA: Pues con ese juramento
soy tu esposa.

DON JUAN: El alma mía
entre los brazos te ofrezco.

ARMINTA: Tuya es el alma y la vida. (Jornada I, vv. 2168-2200, pp. 192-193)

Después de la burla a Arminta, amo y criado, dentro de la trama de la obra, escapan a Sevilla. El criado, de nombre Catalinón, ha de ensillar en la noche dos caballos que roban, recordándole a Don Juan que debe despachar pronto a la pastorcilla, porque al día siguiente tiene otra boda; será en Sevilla, en su tierra natal, adonde llega a buscar a su padre tras el exilio que éste le impuso.

Al llegar a Sevilla, visitan una taberna en la que se encuentran con el marqués de la Mota, otro seductor y burlador amigo de Don Juan Tenorio, y de allí éste va a la casa del comendador Don Gonzalo de Ulloa, donde intentará burlarse de Doña Ana de Ullóa, su hija, y entonces cometerá el asesinato del comendador calatravo.

La burla debía cometerse con Don Juan disfrazado como el marqués de la Mota, pues doña Ana no quiere casarse con el designado esposo, que irónicamente habría de ser Don Juan Tenorio: por el contrario, ella quiere ser amada por su primo, el marqués de la Mota. Será este mismo quien le da la idea a su amigo Don Juan, al comentarle que subirá por una escalera y se meterá en los aposentos de su prima por el balcón. Don Juan se adelanta, y utilizando una capa y un sombrero similares a los de su amigo se disfraza como

él y se introduce en casa del comendador yendo directo a la recámara de su hija, Doña Ana de Ulloa. Al escapar de allí confiesa lo siguiente:

DON JUAN: Funesto ha sido.

Al fin, Marqués, muerto ha habido.

CATALINÓN: Señor, del muerto te escapa.

MARQUÉS: ¿Burlásteisla?

DON JUAN: Sí, burlé.

(Jornada II, vv. 1686-1689, p. 174)

Como se ve, en la primera obra, la situación es la que resume Maurice Molho en forma precisa e incontrovertible:

Don Juan presenta a *cuatro* amantes [...] las cuales pueden seriarse en dos parejas, formadas cada una por la conjunción de una noble y una plebeya. La primera pareja comprende a la Duquesa Isabela, gran dama de la corte de Nápoles, y a Tisbea,¹⁴ pescadora de la costa de Tarragona. La segunda pareja reúne a doña Ana de Ulloa, hija del Comendador Don Gonzalo, y a Aminta, campesina andaluza. Semejante distribución significa que Don Juan se dirige a la *universalidad* de las mujeres: en efecto, indiscrimina españolas (Tisbea, Doña Ana, Aminta) y no españolas (Isabela). Esto es: españolas + no españolas = *todas*. Burla lo mismo a las aristócratas (Isabela, Doña Ana) que a las plebeyas, esto es: aristócratas + plebeyas = *todas*. En fin, las unas son marineras (Tisbea) y las otras trabajan la tierra (Aminta), esto es hijas del mar + hijas de la tierra = *todas*.¹⁵

Las cuatro mujeres = *todas* se repetirá en las versiones futuras, no obstante el número de féminas seducidas y burladas varíe de cuatro a seis o más. Como está indicado en las palabras de Molho: con tal de que sean más de dos las burladas se cumple el fin de la burla y conquista de Don Juan. Igualmente, la función de *todas* las mujeres se cumple con el catálogo del criado Leporello, que aparece en el aria de la ópera mozartiana, “Madamina, il catalogo è questo”,¹⁶ donde las cifras de las mujeres “amadas” por Don Juan, en todos los países por los que ha pasado, dan un total de 2,065.

b) *La presencia del criado*

Como se ha mencionado, por cuestiones que tienen que ver con la trama de la obra, Don Juan tiene un criado. En esta primera versión tiene uno de nombre Catalinón. Esta figura es de suma importancia para el desarrollo del mito, pues en todos los ejemplos posteriores en

¹⁴ En *Tan largo me lo fiáis* la Pescadora no tiene el nombre de Tisbea como en *Burlador* sino Trisbea. Sucede que Molho y los críticos consultados para el trabajo referirán siempre los ejemplos con el texto de *El burlador de Sevilla*. Lo mismo ocurre con el nombre de la pastora Arminta y Aminta.

¹⁵ M. Molho, *Mitolgías. Don Juan. Segismundo*, p. 21.

¹⁶ Lorenzo da Ponte, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, scena quinta, Aria 4, *Memorie. I libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, [1976] 2006, pp. 522-523.

los que el seductor es reproducido de nueva cuenta, la presencia de un criado, de nombres variados, pero siempre cobarde y fanfarrón como Catalinón, será constante.

En la obra española, el criado es quien se encarga, en los momentos del naufragio, de llevar inconsciente a su amo a la playa, en donde se encontrará con la Pescadora, y él será quien presente a su amo a la mujer:

PESCADORA: Hombre, ¿qué tienes?

CATALINÓN: En desventuras iguales,
Pescadora, muchos males
y falta de muchos bienes.
Veo, por librarme a mí
sin vida a mi señor. Mira
qué he de hacer.

PESCADORA: No, que aun respira.

CATALINÓN: Dichoso soy, si es así.

PESCADORA: Ve y llama a los pescadores
que en aquella choza están.

CATALINÓN: Y si los llamo, ¿vendrán?

PESCADORA: Vendrán luego, no lo ignores.
¿Quién es este caballero?

CATALINÓN: Es hijo aqeste señor
del Camarero Mayor
del Rey, por quien ser espero,
antes de diez días, conde
en Sevilla, adonde va,
y donde su Alteza está,
si a mi amistad corresponde.

PESCADORA: ¿Cómo se llama?

CATALINÓN: Don Juan
Tenorio.

(Jornada I, vv. 535-555, p. 134)

También actúa como un recordatorio de las sentencias divinas a su amo, intenta hacerlo cambiar de vida, aunque sólo recibe regaños por parte de su patrón a quien no le gusta escuchar consejos:

CATALINÓN: Ya el marqués viene.

DON JUAN: Los dos
aquesta noche tenemos
que hacer.

CATALINÓN: ¿Hay engaño nuevo?

DON JUAN: Extremado.

CATALINÓN: No lo apruebo
sino que nos acostemos
dejando nuevos cuidados.
Que el que vive de burlar
burlado habrá de quedar,
pagando tantos pecados
de una vez.

DON JUAN: ¿Predicador
te vuelves? ¡Impertinente!
CATALINÓN: La razón hace al valiente.
DON JUAN: Y al cobarde hace el temor.
El que pretende servir
voluntad no ha de tener,
y todo ha de ser hacer,
y nada ha de ser decir.
Sirviendo, jugando estás,
y si quieres gana luego,
haz siempre, porque en el juego
quien más hace, gana más.
CATALINÓN: Y también quien hace y dice
topa y pierde en cualquier parte. (Jornada II, vv. 1422-1444, pp. 165-166)

Catalinón, el cobarde,¹⁷ es aquel que se ha de asustar ante la figura del ente de piedra en los momentos en que su amo, burlándose de los designios divinos invite a cenar a la muerte en la figura del comendador:

[*Descúbrese un sepulcro de DON GONZALO DE ULLOA*]
DON JUAN: ¿Qué sepulcro es éste?
CATALINÓN: Aquí
Don Gonzalo está enterrado.
DON JUAN: Éste es aquel quien muerte di.
Gran sepulcro le han labrado
CATALINÓN: Ordenólo el Rey así.
DON JUAN: “Aquí aguarda del Señor
el más leal caballero
la venganza de un traidor.”
Del mote reírme quiero.
¿Y habéis vos de vengar,
buen viejo, barbas de piedra?
CATALINÓN: No se las podrá pelar
quien barbas tan fuertes medra.
DON JUAN: Aquesta noche a cenar
os aguardo en la posada,
y allí el desafío haremos
si la venganza os agrada.
Pero mal reñir podremos
si es de piedra vuestra espada. (Jornada III, vv. 2353-2372, pp. 197-198)

La figura del criado cobró gran importancia teniendo una notable evolución en las obras que se generaron después de que los textos españoles se difundieran en otras latitudes del continente europeo, pues en casi todos los textos que continuaron con el mito de Don

¹⁷ Explica Alfredo Rodríguez López-Vázquez en la nota a pie de página número 721 en su edición de Andrés de Claramonte y Corroy, *Tan largo me lo fiáis*, p. 140.: “El nombre de Catalinón ha sido objeto de polémica. Una ‘catalina’ es una ‘cagarruta’, de donde Catalinón vendría a ser ‘cagón’, ‘cobarde’”.

Juan, los sucesores de Catalinón reciben por parte de los respectivos amos la orden de invitar a cenar a la estatua del Comendador.

c) *Valentía de Don Juan*

En la obra se observa que el seductor es un hombre que siempre está preparado para enfrentarse a pelear en un duelo. La valentía y la destreza que tiene con la espada es fácil de observar desde la primera jornada, en los momentos en que su tío Don Pedro Tenorio, embajador de Castilla en Nápoles, intenta arrestarlo:

DON PEDRO: Daos prisión, caballero.

DON JUAN: No llegue ninguno a mí,
si morir no quiere aquí.

DON PEDRO: Matadle.

DON JUAN: La muerte espero
por la punta de esta espada.
Llegad a comprar mi vida,
que ha de ser tan bien vendida
como de todos comprada.

DON PEDRO: ¡Matadle!

DON JUAN: ¡Qué mal lo adviertes!
Las fieras puntas desvía;
considera que la mía
ha de costar muchas muertes.
A muerte estoy condenado,
y pues es cierta mi muerte,
matándoos de aquesta suerte
moriré más consolado.
Que he de vender de este modo
mi vida, os quiero advertir;
y pues sé que he de morir,
quiero aquí morir por todo.

(Jornada I, vv. 53-72, pp. 117-118)

De igual forma puede verse la prestancia en el duelo cuando se encuentra en casa del comendador y éste llega a defender el honor de su casa y la honra de su hija, cuando Don Juan disfrazado como el marqués de la Mota intenta amar por la fuerza a doña Ana:

DON JUAN: Tu sobrino soy, que he entrado
aquí.

DON GONZALO: Mientes, que el Marqués
de la Mota, mi sobrino,
tan grande traición no hiciera.
Mi honor viva. El traidor muera
autor de tal desatino.

DON JUAN: El Marqués digo que soy.

DON GONZALO: Pues si eres el Marqués, piensa
que es en ti mayor la ofensa
y más ofendido estoy.
¡Muere traidor!

DON JUAN: De esta suerte
muero yo.

CATALINÓN: Si escapo de ésta,
no más burla, no más fiesta.

DON GONZALO: ¡Ay, que me has dado la muerte!
Mas, si el honor me quitaste,
¿de qué la vida servía?

(Jornada II, vv. 1659-1674, pp.173-174)

Se puede ver que a Don Juan no le importa morir, y sin embargo dice “¿Tan largo me lo fiáis?”, pues cree que por alguna razón no morirá; piensa que el momento en que muera está muy lejano y confía en que el destino le fiará una oportunidad cada vez que se enfrenta en un duelo. Se denotará la procedencia de origen noble de Don Juan en los momentos en que su vida depende de una estocada de don Pedro Tenorio. La educación de los nobles, basada en el honor y la virtud, es una de las marcas que demuestra el estamento del cual proviene, pues aquello que le reprocha el tío es el abuso de la pureza de una dama y, en segundo término, el mancillar el apellido que engalana el blasón familiar de los Tenorio. En las palabras de don Pedro Tenorio se encuentra un apóstrofe único, que jamás se volverá a repetir: “traidor y alevoso [...] no tienes honor”. Al mismo tiempo se nota una confesión por parte de Don Juan en donde frente a los hombres parece tener más conciencia de sus faltas que frente a Dios:

DON PEDRO: Ya estamos solos los dos.
Muestra aquí tu esfuerzo y brío.

DON JUAN: Aunque tengo esfuerzo, tío,
jamás le tuve con vos.

DON PEDRO: ¿Quién eres?

DON JUAN: Don Juan.

DON PEDRO: ¿Don Juan?

DON JUAN: Sí, señor.

DON PEDRO: ¿De aquesa suerte
lo dices?

DON JUAN: Dame la muerte,
y mis desdichas tendrán
fin en tus manos.

DON PEDRO: ¡Traidor!
¡Alevoso! No imagino
que eres Don Juan mi sobrino,
porque no tienes honor.
[...]

DON JUAN: Mi culpa no pide espacio,

tío, si me has de prender,
préndeme, llévame preso,
y advierte que aqueste exceso
por amor se pudo hacer.

[DON PEDRO]: Amor es una cautela
y es ciego y loco quien ama.
¿Quién es la dama?
[...]

DON JUAN: Isabela.
[...]
Señor,
sí, que por el Duque Octavio
la engañé.

DON PEDRO: ¡Mayor agravio
y desventura mayor!
Tu padre desde Castilla
a Nápoles te envió
por insufrible, y te dio
cárcel la espumosa orilla
del mar de Italia, causando
mil escándalos en ella,
no reservando doncella
ni casada reservando.

(Jornada III, vv. 89-124, pp. 118-120)

Don Juan se libra de ser apresado gracias al lazo familiar que le une con Don Pedro Tenorio, quien le permite escapar, y no por su prestancia en el duelo, aunque Don Juan no tendría ningún problema de enfrentar a su tío junto con los guardias del palacio. Después de estos momentos vendrá la huida de Nápoles, cuando amo y criado aborden un bajel que naufragará en las costas de Tarragona. Ya se ha visto, gracias al diálogo de Don Pedro, que su sobrino ha coleccionado una serie de conquistas antes de la duquesa Isabela, que para el que asista a la representación o para quien abra el impreso de la obra es la primera: entre éstas se incluyen mujeres de toda situación, tanto casadas como doncellas. Confirmando lo que atinadamente comenta Maurice Molho.

d) El coleccionismo de mujeres

Cuando el seductor está de regreso en Sevilla debe vivir escondido, y su criado, Catalinón, es aquel que le informa sobre lo que acontece. El resultado de sus acciones lo convierte en un delincuente que debe pagar una pena. Muy probablemente, de la escena en donde Catalinón le anuncia los hechos por los que lo está buscando la justicia, nació la idea de nombrar una lista de mujeres conquistadas, que en las sucesivas versiones será presentada

en el inicio de la representación cobrando gran importancia para el mito.¹⁸ Así se desarrolla la escena:

CATALINÓN: Todo en mal estado está.

DON JUAN: ¿Cómo?

CATALINÓN: Que Octavio ha sabido
la traición de Italia ya
y el de la Mota, ofendido,
al Rey grandes quejas da.
Dicen que viene Isabela
a que seas su marido
y dicen...

DON JUAN: ¡Calla! [*Abofetéalo*]

CATALINÓN: Una muela

en la boca me has rompido.

(Jornada III, vv. 2324-2331, pp. 196-197)

Éste es el inicio, pero a continuación se rememoran otras hazañas. Mientras se lleva a cabo la cena entre Don Juan y Catalinón, el seductor pide a sus músicos que le canten una canción y en ésta aparece el estribillo que da título al drama:

CANTAN: *Si este plazo me convida
para que serviros pueda
pues larga vida me queda
dejad que pase la vida.
Si de mi amor aguardáis,
señora, de aquesta suerte
el galardón a la muerte,
¡qué largo me lo fiáis!*

De este momento a la postre se puede inferir que hay un recuento de mujeres burladas, aunque no se pueda ilustrar tal cual lo hace da Ponte:

CATALINÓN: ¿Con cuál de las que has burlado
estos músicos, señor,
hablan?

DON JUAN: De todas me río,
amigo, en esta ocasión.
En Nápoles a Isabela
burlé.

CATALINÓN: Ésa ya no es hoy
burlada, pues que te casas
con ella, como es razón.
Burlaste a la pescadora,
y del mar te redimió

¹⁸ En esta versión primera no existe un catálogo de mujeres burladas, pero recordemos como ejemplo emblemático, lo que dice Leporello a Donna Elvira en la versión Da Ponte - Mozart: “Madamina / Il catalogo è questo / delle belle che amò il padron mio...” con el recuento de 2,065 mujeres. Vid. L. da Ponte, *op. cit.*, pp. 522-523.

pagándole el hospedaje
en moneda de rigor.
Burlaste a Doña Ana.

(Jornada III, vv. 2475-2494, pp. 202-203)

Estos momentos en la acción dramática pueden tomarse como el primer catálogo o al menos como el antecedente de los que después serán los catálogos ampliamente desarrollados en los dramas y melodramas.

e) *Renuencia al arrepentimiento*

Como se sabe, tanto por la segunda versión de la obra conocida con el título de *El burlador de Sevilla*, así como por las obras que hicieron famoso a Don Juan en Europa con el tema del *Convidado de piedra*, se puede encontrar un momento de total blasfemia en los momentos en que Don Juan invita a cenar a la estatua de Don Gonzalo. Ésta se convierte en un emisario, un comunicador del más allá, que pretende dar un último aviso al seductor para que se arrepienta y cambie de vida, lo que nunca conseguirá.

En la trama de la obra, con mayor precisión, en la tercera jornada, se lleva a cabo la continuación de la cena entre Catalinón y Don Juan Tenorio, pero ésta es interrumpida por el ente de piedra que el seductor ha invitado, situación que pondrá en evidencia la condición asustadiza del criado:

DON JUAN: ¿Qué es eso?

CATALINÓN: ¡Válgame Dios!

¡Que me matan! ¡Que me tienen!

DON JUAN: ¿Quién te tiene? ¿Quién te mata?

¿Qué has visto?

CATALINÓN: Señor, yo allí

vide, cuando luego fui...

¿Quién me ase? ¿Quién me arrebató?

Topé y vide...

DON JUAN: ¿A quién?

CATALINÓN: No sé.

DON JUAN: Con el vino desatina.

Dame la vela, gallina,

y yo quién llama veré.

¿Quién llama?

(Sale DON GONZALO, el caballero que mató, armado de punta en blanco, con el hábito)

DON GONZALO: Yo.

DON JUAN: ¿Quién [sois vos?]

DON GONZALO: Soy el caballero honrado

que a cenar has convidado.

DON JUAN: Cena habrá para los dos

y si vienen más contigo
para todos cena habrá
ya puesta la mesa está.

(Jornada III, vv. 2421-2437, pp. 200-201)

El comendador entonces habrá de corresponder a la invitación, y el que primero fue *convidado de piedra* ahora ha de convertirse en un pétreo anfitrión, otorgando la hospitalidad debida a quien le ha compartido la cena:

DON GONZALO: ¿Cumplirásme una palabra
como caballero?

DON JUAN: Honor
tengo y las palabras cumplo,
porque caballero soy.

DON GONZALO: Dame la mano, no temas.

DON JUAN: ¿Eso dices? ¿Yo, temor?
Si fueras al mismo infierno
la mano te diera yo.

DON GONZALO: Bajo esta palabra y mano
mañana a las diez te estoy
para cenar aguardando.
¿Irás?

(Jornada III, vv. 2523-2533, p. 204)

Y Don Juan asiste, cumpliendo su palabra. El comendador de piedra ofrece repugnantes manjares: escorpiones y serpientes. Allí el seductor querrá arrepentirse tardíamente, cuando se quema en las brasas infernales, aunque no tiene ningún temor, solamente se queja por las laceraciones provocadas por las llamas, que aparecen tras darle la mano a la estatua. Es posible ver un recuerdo de *La Celestina*, cuando Don Juan implora llamar a alguien para su confesión. El ente de piedra indica al burlador que su falso juramento, en el que el juego de palabras de Don Juan hacía parecer su futura muerte como algo irreal, aquí se torna verdadero: el seductor por fin tiene miedo, ya no puede confiar en un tiempo *tan largo* para encontrarse con la muerte, su frase ya no sirve para aplazar el tiempo; quiere arrepentirse para evitar el dolor que sus culpas le harán pagar, mas ya no lo logra:

DON GONZALO: Dame esa mano,
no temas, la mano dame.

DON JUAN: ¿Yo temor? Toma. ¡Ay de mí,
que me abraso! No me abrases
con tu fuego

DON GONZALO: Aquéste es poco
para el fuego que buscaste,
y así tienes de pagar
las doncellas que burlaste.

DON JUAN: A tu hija no ofendí,

que vio mis engaños antes.
DON GONZALO: No importa, que ya pusiste
tu intento.
DON JUAN: Deja que llame
quien me confiese y absuelva.
DON GONZALO: No hay lugar, ya acuerdas tarde.
Las maravillas de Dios
son, Don Juan, investigables
y así quiere que tus culpas
a manos de un muerto pagues. (Jornada III, vv. 2751-2768, pp. 212-213)

Don Juan y el comendador de piedra son proyectados al infierno, pero mientras que el seductor se precipita en un vórtice de llamas, demonios, almas condenadas y tormentos, la estatua se pulveriza. Allí termina la comedia que sirvió como un eslabón inicial para la creación de uno de los más originales mitos creados por el hombre. Con estas características se transmitirá la figura de Don Juan.

Solamente como un recuerdo de aquello que fue la consagración mítica en la obra atribuida al fraile mercedario, concluimos este capítulo con las bellas palabras que Felipe Picatoste escribió, en recuerdo de la obra *El burlador de Sevilla* todavía atribuida a Tirso, que hizo que España y el mundo conociera a Don Juan Tenorio:

La creación de Tirso ha dado origen á otras muchas, como diamante que se rompe en mil pedazos, formando otras tantas alhajas, ó como rayo de luz que se descompone en mil resplandores con todos los matices del iris. ¡Grandiosa creación, que después de cerca de [cuatro] siglos, y después de haber variado tanto los ideales y las formas externas de la sociedad, es aún el asunto predilecto de los primeros poetas y de los primeros artistas, así en nuestra patria como en el extranjero!¹⁹

¹⁹ F. Picatoste. *Don Juan Tenorio*, p. 32.

CAPÍTULO III

DE DON JUAN A DON GIOVANNI: LA TRANSMISIÓN DEL MITO EN ITALIA

3.1. La entrada del mito de Don Juan en Italia

Para poder estudiar el mito de Don Juan en Italia, primero es menester saber un poco sobre su posible arribo. Es sabido que en la parte sur de la península, en el Reino de Nápoles, la Corona Española tuvo intereses políticos desde finales del siglo xv. Debe recordarse que en aquella época el Rey Fernando II de Aragón y V de Castilla organizó la llamada Liga Santa, en la que se aliaron los Estados Pontificios, regidos por el papa Alejandro VI, quien fuera el cardenal valenciano Rodrigo Borgia, así como señores de otros estados peninsulares italianos al igual que el emperador Maximiliano I de Austria y los Reyes Católicos, Fernando e Isabel de Castilla y Aragón para detener la invasión francesa por parte del rey Carlos VIII, la cual tenía como motivo evitar que los turcos otomanos pudieran entrar en Italia. Lo ilustran John Edwards y John Lynch:

Con la conquista de Nápoles, España iba a continuar con su firme presencia en Italia y en el Mediterráneo. La expansión en esta dirección era tradicional para Aragón, cuyas costas, comercio y posesiones (las islas Baleares, Cerdeña y Sicilia) le obligaban a preservar su poder y sus comunicaciones en el Mediterráneo occidental. La adquisición de Nápoles en 1504 fue de enorme valor, no sólo desde el punto de vista estratégico, sino también por sus rentas y sus recursos agrícolas. Pero la posesión de Nápoles no sólo significó la presencia de España en Italia y, en consecuencia, una dura lucha con Francia, sino que la situaba más cerca del islam, casi en la frontera de la cristianidad, en un momento en que la expansión del imperio turco ya había comenzado a amenazar la seguridad de Italia.¹

Al respecto de la liga Santa y la situación política de Nápoles e Italia, señala Roger Osborne:

En 1494, Carlos VIII, de Francia cruzó los Alpes con treinta mil hombres y, aliado con los duques Sforza de Milán, se introdujo en Italia para recuperar el reino de Nápoles. Esta belicosa incursión desestabilizó el equilibrio de poder que las ciudades-estado italianas había construido cuidadosamente. Venecia se alió con el papado, el Sacro Imperio Romano (a la sazón en manos de los Habsburgo, una familia austriaca) y España para expulsar a los

¹ John Edwards y John Lynch, *Historia de España Vol 4. Edad Moderna –El auge del Imperio, 1474-1598*, trad. de Jordi Beltran y Juan Faci, Barcelona, Crítica, 2005, p. 334.

franceses, pero el resultado fue el fin de la independencia de las ciudades del norte de Italia. [...] España, Francia y el imperio de los Habsburgo lanzaron sus ejércitos a la península; las ciudades-estado sucumbieron bajo las ambiciones de las monarquías nacionales y los duques y los príncipes de Italia acabaron siendo marionetas de las grandes potencias europeas. [...] Expulsados los franceses del sur de Italia en 1503, los papas quedaron bajo la protección de España y del imperio de los Habsburgo. Mientras duró esta alianza, Roma fue, durante un par de decenios, el centro del mundo italiano y los papas daban órdenes a los príncipes de Milán, Mantua y Ferrara e imponían a sus favoritos en Florencia y Parma. Fue la época de Alejandro VI (Rodrigo Borja [...] papa de 1492 a 1503), Julio II (Giuliano della Rovere, 1503-1513) y León X (Giovanni de Medici, 1513-1521), plutócratas de del norte que se sirvieron de su posición para fundar dinastías seculares (los Borgia) o resucitarlas (los Medici).²

A lo largo de la historia, las tierras napolitanas cambiaron de dueño constantemente: después de que el rey Carlos VIII de Francia las invadiera en 1494 regresaron a manos de la corona española en 1495, gracias a la ayuda de los ejércitos de la Liga Santa. El Reino de Nápoles fue anexionado a las tierras de los reyes de España, figurando como sus soberanos Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico (1516-1556); Felipe II (1556-1598); Felipe III (1598-1621); Felipe IV (1621-1665); y el último, Felipe V (1700-1724).

Es durante el reinado de Felipe III, que en la Península Ibérica se llevaba a cabo una revolución literaria y cultural –el Siglo de Oro–, al mismo tiempo que se desarrollaba una interacción comercial y cultural entre la península ibérica y la colonia española de Nápoles. Es gracias a esto que diferentes compañías de teatro ambulante presentaban a los residentes españoles, y a los habitantes napolitanos, funciones de teatro que semejaban mucho a las que se llevaban a cabo en las regiones españolas de Madrid y Barcelona, principalmente, sin dejar de lado, claro está, a la propia Sevilla, cuna del disoluto seductor, al menos en lo que respecta a la ambientación de las últimas jornadas de las obras tituladas como *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*.

Si asumimos que el origen de todo sea o el texto español con autoría de Andrés de Claramonte *Tan largo me lo fiáis* (ca. 1614-1617) o el tradicional texto atribuido al fraile mercedario, *El burlador de Sevilla* (ca. 1630), en ambos casos debe tomarse en cuenta, dentro de la itinerante ruta del mito y sus obras, que muy factiblemente, esta historia pasó a las demás naciones europeas procedente de Italia, comenzando por Francia.

² Roger Osborne, *Civilización. Una historia crítica del mundo occidental*, tr. Antonio Prometeo y Moya y Rosa M. Salleras, Barcelona, Crítica, 2007, pp. 225-228.

El paso del Don Juan a Francia se dio posiblemente en los folios que fueron el resultado de versiones y adaptaciones del *Burlador* o *Tan largo* al italiano, según lo ha dicho Miguel Grande Ramos, porque se sabe que Molière conoció a Don Juan en italiano a partir de la versión adaptada de alguno de los dos textos españoles, realizada por Giacinto Andrea Cicognini.³

De igual forma, el tema que acompaña al mito de Don Juan: la parte maravillosa, denominada en su generalidad como *El convidado de piedra*, era una situación conocida en la tradición oral italiana desde tiempos remotos. En este sentido, los invasores españoles no habían introducido nada nuevo con la figura del ente de piedra, porque el diálogo con la muerte era una cuestión que se cantaba en las campañas italianas. Como un ejemplo de esto, en la isla de Sicilia se tiene el recuerdo de una canción en la que la calavera de un ajusticiado habla con un hombre.⁴

Dice Arturo Farinelli:

Verso la metà del'600 l'Italia ebbe anch'essa la sua statua parlante, il Convitato di pietra che s'avanzava misterioso dalla scena e, fra i brividi degli astanti, dava la sua lavata di capo al dissoluto e lo mandava poi a cuocere fra i dannati. Che il Convitato ci sia venuto dalla Spagna è opinione comune. Come e quando ci venne, nessuno sa dirci. Sulla diffusione che ebbero soggetti di commedie italiane in Spagna, e soggetti di commedie spagnuole in Italia abbiamo ancora un'idea molto elementare e confusa.⁵

³ Cf., Mario Grande Ramos, *Molière*, Barcelona, Labor, 1952 p. 45.

⁴ Cf., Roberto Alagna, intérp., *The Sicilian*. France, Universal Music Classics, 2009 [CD]. (477810-4). En la primera estrofa le dice el espíritu al vivo que no recibió debidamente las honras fúnebres; la segunda estrofa contiene las quejas del hombre vivo quien se siente morir: “llamo a la vida y sólo la muerte me responde,” y el texto sigue con una estrofa que bien puede ser del muerto o del vivo, pues habla del pecado y el castigo infernal. Agradezco a Mariapia Lamberti y Sabina Longhitano por la transcripción del siciliano:

Vitti 'na crozza supra nu cannuni
fui curiusu e' ci vosi spiari
idda m'arrispuddu cu' gran duluri
“Murii senza toccu di campani”.

Si nni ieru si nni ieru li me anni
si nni ieru si nni ieru un sacciu unni
ora ca su' 'rrivatu a l'uttant'anni
chiamu la vita e morti m'arrispuddu.

Cunzati mi cunzati mi lu lettu
ca di li vermi su manciatu tuttu:
si nun lu scuntu cca lu mè piccatu
lu scuntu all'otra vita a chiantu ruttu.

⁵ Arturo Farinelli, *Don Giovanni*, Torino/Roma, Loescher, 1896, p. 41.

Podría pensarse que el primer texto español, que trataba la historia de Don Juan, que llegó a la península italiana lo hizo en un barco, posiblemente guardado en el equipaje de alguno de los actores de las diversas compañías teatrales que estaban en constante viaje entre las colonias del imperio español. Diversas compañías, como las de Pedro de Pernía y Simón Faxardo, hacían viajes entre Madrid, Sevilla y Nápoles, por mencionar algunas de las provincias que visitaban; y a todos estos lugares fueron llevando entre sus obras remodelaciones de las piezas más en boga.

De igual forma podría intuirse que las obras que se presentaban en los tablados italianos del sur, en un principio hayan sido en español, a pesar de no ser un dato seguro, pues incluso una de las dudas que surgieron al estudiar los orígenes de *Burlador* y *Tan largo* es que el tema del *Convitato di pietra* hubiera sido compuesto en italiano y traducido al español y por ende toda la historia procediera de Italia. Esta idea fue descartada por Arturo Farinelli, quien consolidó el españolismo de Don Juan. Aquello que sí puede inferirse certeramente es que ninguno de los manuscritos poseía en su frontispicio el nombre de Andrés de Claramonte y Corroy. También es sumamente factible que la generalización de llamar las obras como *El convidado de piedra* (*Il convitato di pietra*) surgiera en Italia a partir de la primera versión adaptada.

En Italia se pensaba que el *Burlador* era una obra de Lope de Vega. Esto permite inferir que el volumen de las *Doze comedias* llegara a Italia en algún momento entre 1630, cuando fue publicado, y 1640 aproximadamente, tiempo en el que se supone que se realizaron las primeras adaptaciones del *Burlador* por Giacinto Andrea Cicognini y Onofrio Giliberto, creando con esto dos versiones, entre los años de 1634 y 1644, que poseen influencia de la *Commedia dell'Arte*. Dichos textos posiblemente sean remodelaciones de ejemplos donjuanescos impuros, pues entre sus personajes se encuentran papeles para dar vida a las máscaras de Arlecchino, Pantalone y Zanni.

Se presume que entre estas fechas y cien años después, varios autores italianos escribieron diversos *Convitati di pietra*, y seguían considerando que Calderón de la Barca era el autor original español de Don Juan, al atribuirle *El burlador de Sevilla*. Uno de ellos, Carlo Goldoni, advierte al lector de su *Don Giovanni Tenorio* en su nota *a chi legge* que escribe inspirado en la obra de Calderón de la Barca. Lo ilustra Giovanni Macchia: “Non è difficile, consultando vecchi libri, vedere attribuito il *Burlador* a scrittori diversi: a Lope de

Vega, la cui immensa produzione permetteva qualsiasi nuova immissione nel catalogo delle sue opere, o a Calderón de la Barca”.⁶

3.1.1. *La adaptación de Giacinto Andrea Cicognini: el primer Convitato di pietra*

La forma en la que inicia *Il convitato di pietra*⁷ de Cicognini permite recordar la noche ambientada en Nápoles de los textos iniciales españoles, en donde Don Juan, disfrazado con la capa del duque Octavio, ha gozado de Isabela. Ésta es una versión que se presume haya sido el primer ejemplo donjuanesco en Italia. En la trama de la obra de Cicognini, Don Giovanni ya ha perpetrado el ataque a la honra de Donna Isabella.

En este primer *Convitato di pietra* italiano se sigue casi el mismo orden de la trama que en las obras españolas *Tan largo y Burlador*; aunque, en lo que respecta a la primera escena, el carácter que se muestra de Donna Isabella es totalmente distinto de aquel de la duquesa Isabela española, puede observarse que no está compuesta por versos sino que los diálogos son en prosa. Donna Isabella en esta obra se sabe engañada y su reacción no es la misma que la inocente y dulce duquesa del *Burlador* que sólo grita y pide auxilio; por el contrario, la Isabella de Cicognini pelea e intenta defenderse, al grado que el Don Juan de este texto le dirá *perfida femina* en su primer parlamento. La escena primera se presenta con Isabella que habla:

SCENA PRIMA

ISABELLA: Non ti lascerò, se credessi di perder la vita
DON GIOVANNI: Lasciami, dico, perfida femina!
ISABELLA: Voglio almen riconoscerti.
DON GIOVANNI: Incognito venni, e non conosciuto voglio partire.
ISABELLA: Darò le voci al Cielo!
DON GIOVANNI: Volesti dir all’Inferno.
ISABELLA: Scopriti, traditore.
DON GIOVANNI: Taci, femina imbelle.
ISABELLA: Saprò anche, qual io sono, mortificarti.
DON GIOVANNI: Lasciami, in malora.
ISABELLA: Olà, di Corte, lume, alcun non viene?
DON GIOVANNI: Invan chiedi soccorso. Oh Dio, ecco Sua Maestà col lume (*Si ritira. Qui senza parlare Donna Isabella parte*).
(p. 255)

⁶ G. Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, [1991] 2007, p. 37.

⁷ Todas las referencias de esta obra son tomadas de la edición de G. Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, pp. 255-303, en donde se reproduce íntegro el texto de Giacinto Andrea Cicognini, *Il convitato di pietra*. Las páginas se indican entre paréntesis donde corresponde.

Aun aceptando que el autor del primer drama italiano relativo a Don Giovanni se hubiese basado en el tradicional texto español del *Burlador*, vemos que Cicognini alteró de esta escena, y de la obra en general, las acciones de los personajes. El autor presenta una serie de cambios en la trama que no tienen nada que ver con las obras españolas. Aquello que sí es factible observar es que existe un orden cronológico similar a las obras *Burlador* y *Tan largo* en lo que respecta a la movilidad de los personajes, que de Nápoles escapan a Sevilla, al igual que en el final cuando habrán de encontrarse con el *Convitato di pietra*.

En lo que se refiere al paso de Don Juan en Italia, en su primer ejemplo existe la posibilidad de que aquella versión que se conoce como edición príncipe (1630) no haya sido la misma que fue adaptada por Cicognini. Indica Felipe Picatoste, sobre este *Convitato di pietra*: “Conserva en un prólogo y cinco actos casi todo el enredo de la comedia española. Las primeras escenas con Isabel, prometida del duque Octavio, y la pescadora Rosalba, son las mismas que en *El burlador de Sevilla*, así como la entrada en casa de doña Ana y la muerte del comendador”.⁸

Siguiendo a Felipe Picatoste, y viendo el orden de la trama en las obras españolas, aquello que sigue es la aparición del rey y de Don Pedro Tenorio; será aquel momento cuando Don Juan escape y, tal cual lo dice el *Tan largo me lo fiáis*, parte directamente hacia Castilla. En el texto italiano se muestra en la escena II:

RE: Olà, qual rumore si sente nelle regie stanze? una Dama qui grida? E chi tanto presume di se stesso, ch'anche al proprio Re perde il rispetto? (*Qui Don giovanni con la spada gli getta il lume, e parte*). Oh Dio, e non anche fu sazio il traditore di macchiar la riputazione d'una Dama nelle mie stanze che anche di mano mi getta il lume. Olà! (p. 256)

A diferencia de las obras españolas, Don Pietro Tenorio se da cuenta de que aquel maleante es su sobrino Don Giovanni, quien indica que solamente ante su tío se rendiría. La escena da un giro completo y después de que se reconocen Don Giovanni puede libremente escapar, pues el hecho de tener la misma sangre le motiva a ayudarlo, así como sucede en las comedias *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador de Sevilla*.

SCENA TERZA

DON PIETRO: [...] Olà qual tu sii, o mal Cavaliero, renditi nelle mie mani se non vuoi provare da una destra irata la morte!
DON GIOVANNI: Non sarà mai vero ch'io mi renda ad alcuno, se non a Don Pietro Tenorio.
DON PIETRO: Se non m'inganno quest'è la voce di Don Giovanni mio nipote?
DON GIOVANNI: Questo è Don Pietro mio zio.

⁸ Felipe Picatoste, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Imprenta y librería de José Gaspar, 1883, pp. 139-140.

DON PIETRO: Don Pietro per apunto io sono.
DON GIOVANNI: Ed io vinto a lui mi rendo.
DON PIETRO: Don Giovanni? Nipote?
DON GIOVANNI: Don Pietro? Zio?
DON PIETRO: E qual perversa fortuna qui ti condusse a commetter simile eccesso? Il fuggire è impossibile, il fatto è palese, la tua morte è sicura.
[...]
DON GIOVANNI: Procurarò, mercé vostra, il fuggire.
DON PIETRO: Odimi, o Don Giovanni; odi, dico, un zio che pe' tua cagione forma con gl'occhi suoi un mar di pianto: parti da questo loco, fuggi da questa Reggia, che mercè il tuo misfatto non ti si apparecchia altro che la morte. Vanne dentro il Palazzo, e cerca di salvarti giù per quel verone che a man destra si ritrova; che –io accompagnandoti con lettere e con danari– tu ed il servo potrai andartene in Castiglia, e così, fuggendo i rigori di sua Maestà, salvarai in un medesimo punto l'onore e la vita.
DON GIOVANNI: Ecco che, affidato dalle vostre parole, m'invio al partire.
DON PIETRO: Ma fermati; Don Giovanni, prima che tu parti, chi fu la dama da te sforzata?
DON GIOVANNI: Fu Donna Isabella... (pp. 256-258)

No obstante casi todo se respete cual si fuera una versión procedente de los textos españoles, hay una diferencia muy grande e importante: el cambio de carácter de Donna Isabella. Hasta el momento no ha habido autor que la estudie o diga algo sobre ella. En la versión de Cicognini la dama no se entrega a Don Juan, sino que es sometida a la fuerza, difiriendo notablemente de lo conocido en los ejemplos españoles.

Lo que sigue es que el duque Octavio sea inculcado por la influencia que ejercerá Don Pietro en el diálogo con Isabella. Don Pietro le indica que confiese al rey que el responsable del agravio fue quien la enamora: el duque Ottavio. Y así en este *Convitato* sucede como en *Tan Largo me lo fiáis*, cuando Isabela confiesa directamente al rey de Nápoles: “El duque Octavio me dió mano de esposo, y con ella le di entrada y le di el alma y la más costosa prenda”, con la diferencia que en el texto de Cicognini, Isabella piensa que ha sido el duque, su prometido, y no Don Juan disfrazado. En el caso de Cicognini, como podrá verse, es Don Pietro Tenorio que presiona a Isabella para difamar a Ottavio, resguardando el honor de su sobrino, de su casa y su apellido:

SCENA QUARTA

DON PIETRO: [...] Ditemi liberamente il vostro pensiero, acciò anch'io possi dar parte a Sua Maestà, essendo di ciò mezzano.
DONNA ISABELLA: Don Pietro, vi giuro per quella Dama onorata ch'io nol conobbi.
DON PIETRO: Come non lo conoscesti? Non potesti figurarlo alla voce?
DONNA ISABELLA: Né meno a quella.
DON PIETRO: Vivete voi d'alcun Cavalier di Corte amante?
DONNA ISABELLA: O, questo sì.
DON PIETRO: E di chi?

ISABELLA: Del duca Ottavio.
 DON PIETRO: Donna Isabella?
 ISABELLA: Dite, Don Pietro.
 DON PIETRO: Io so chi fu!
 ISABELLA: Voi sapete chi fu?
 [...]
 DONNA ISABELLA: Ditemi, Don Pietro, chi fu l'involator dell'onor mio?
 DON PIETRO: Il duca Ottavio [...] tenete per fermo che sia stato egli [...].
 Basta solo che, esaminata da Sua Maestà, gli dite queste istesse parole, che sarà poi mia cura il far che il duca Ottavio sia vostro consorte. (pp. 258-259)

Las variaciones que pueden observarse de esta primera versión con respecto al *Burlador* se encuentran más acentuadas en la última parte. El personaje de Don Giovanni, igual que en las obras españolas, posee la característica de poder engañar mediante el disfraz; asimismo no encuentra en su alma remordimiento alguno y mucho menos muestra arrepentimiento por sus acciones. Al igual que en otros ejemplos, anteriores y posteriores, Don Juan colecciona mujeres.

Es preciso mencionar que el Don Giovanni de este primer texto italiano también cuenta con un criado. De nombre Passarino, será quién logre hacer reír al público, mediante el registro lingüístico distinto del de su amo con el que el personaje se desarrolla. Se denota en este personaje un límite cultural para distinguir entre el amo y seductor, y el criado.

Como vuelve a indicar Picatoste:

[Passarino] está encargado desde el primer momento de hacer reír al público, y lo consigue con relaciones intempestivas y gracias propias, ajenas al espíritu de la leyenda; entretiene á su amo hablándole de cierta dama, se come la cena entre tanto, contestando con monosílabos, y llega á ser un personaje que oscurece hasta cierto punto al protagonista, en esa parte del público que ríe las chocarrerías más bien que las bellezas.⁹

En lo que refiere a las diferencias de esta versión titulada *Il convitato di pietra*, con las obras españolas, se encuentra que el inseparable acompañante de Don Giovanni, Passarino, será el primero de los criados que esté cuidando por las noches, como un centinela, las fechorías de su amo, a diferencia de Catalinón. En la séptima escena del primer acto de Cicognini, se ve la primera guardia del criado de Don Giovanni, y también

⁹ F. Picatoste, *op. cit.*, p. 140.

se ve que este criado, Passarino, habla una lengua mesclada entre los dialectos lombardo y veneciano; podría ser bergamasco:¹⁰

SCENA SETTIMA

PASSARINO: una mala cosa al caminar de nott; i dis che la notte è fatta per i alochi, e mi, per causa del mè patron, che tutt al dì e tutta la notte vuol andar a... , al bisogna ch'a camina; mi a non so dov al se sia; al dirà po' ch'an tegn cont de lu, e mi andarè in bestia.

DON GIOVANNI: Quest'è gente, ed è il mio servo, se non m'inganno; ma sia chi che sia: chi va là?

PASSARINO: Nissun, Signore!

[...]

DON GIOVANNI: Dobbiamo partire di Napoli.

PASSARINO: E la burla, Sior.

DON GIOVANNI: Come, ch'io burlo? Ti dico da senno.

PASSARINO: Mo per che causa?

DON GIOVANNI: Per niente, per ispasso.

PASSARINO: Trovav' un alter servitor, che non sto più con vu.

[...]

DON GIOVANNI: Stai meco, è necesario l'ubidirmi.

PASSARINO: Vu averi fatt qualche minchionaria, e mi poveret ho da partir, uh, uh, uh!

DON GIOVANNI: Ma di che piangi?

PASSARINO: Ch'an magnarò più maccaron!

DON GIOVANNI: Anzi, che in Castiglia vi è il buon formaggio, e buono butirro.

PASSARINO: Sicura?

DON GIOVANNI: Certo, e poi dove è Don Giovanni non temere.

PASSARINO: Quand partimia?

DON GIOVANNI: Adesso incontinente.

PASSARINO: Ma a non ho i stivali, mi.

DON GIOVANNI: Eh, che andiamo in barca.

PASSARINO: Halla le buone rode, la barca?

DON GIOVANNI: Se andiamo per acqua!

PASSARINO: Ghe sarà del vin?

DON GIOVANNI: Di tutto vi sarà; vieni, che non voglio perder tempo.

PASSARINO: Alla pez di pez l'è mei far così; se mi desiva de no, al me bastonava; orsù, Napoli, s'a non te ved più, conservan in la to buona grazia, e ricordat ch'a t'ho volúo ben.
Addio, addio Napoli, ben mio! (pp. 262-264)

La mujer que sigue en la lista propuesta por Cicognini, después de donna Isabella, es una pastora, Rosaura. La escena del naufragio se repite, lo que cambia es que en esta adaptación ha sido modificada por la posible influencia de un *canovaccio* de la *Commedia dell'Arte*, lo que ocasionó que haya personajes como un *Dottore* y un *Pantalone* y se

¹⁰ Es el lenguaje de los personajes que tienen el papel de sirvientes en obras de la *Commedia dell'Arte*, Arlecchino y Brighella: "Entrambi sono i servi della commedia dell'arte, ed entrambi sono nati a Bergamo. Brighella però ci tiene a precisare che lui è di Bergamo alta, mentre Arlecchino è di Bergamo bassa. Brighella non fa solo il servo come Arlecchino, ma un'infinità di altri mestieri, più o meno leciti ed onesti". Cf., Franca Corbelli: <<http://www.ilpaeseideibambinichesorridono.it/brighella.htm>> página consultada el 15 de noviembre de 2011.

respetan los dialectos en que hablan estos personajes, para *Pantalone* el veneciano, y el Bolognese para *Dottore*,¹¹ según regla de la *Commedia dell'Arte*. También en esta escena es factible observar que la tarea del criado será la de ir anotando las conquistas de su amo; por primera vez aparecerá la mención de un “catálogo” de conquistas. Asimismo, en este documento se verá la primera identificación en las obras italianas de Don Giovanni como un hombre que proviene de las cortes españolas:

SCENA UNDECIMA

ROSALBA: Povere gente, si sarà rotta qualche nave, ed i poverelli si sono caduti nell'acque. O, com'è bello!

DON GIOVANNI: Comincio a respirare.

PASSARINO: E mi me scappa da cagare.

[...]

DON GIOVANNI: E pure fra tante miserie ritrovo qualche compassione al mio stato infelice; addio, bella Ninfa!

PASSARINO: O o o o, al me retorna i spiriti mancati. Mo che negozj è quest', al mé patron fuz dal mar, e casca in una carogna?

DON GIOVANNI: Passarino?

PASSARINO: Signore.

DON GIOVANNI: Vedi che buon bocconcino.

PASSARINO: L'andarà in lista anca liè.

DON GIOVANNI: Sai che sto bene.

PASSARINO: Anca mi, che non son mort.

ROSALBA: Vi sentite alquanto meglio?

DON GIOVANNI: Sì Signora; ma chi sete voi?

ROSALBA: Una rozza pastorella, che quivi in questi boschi solitaria men vivo, e, venendo a fortuna per pescare qui al mare, io sentij quei gemiti che facevi in mare, e non volli mancare di attendervi per darvi qualche soccorso.

PASSARINO: Compassionevole della carne umana!

ROSALBA: Ma voi chi sete? L'aspetto ha del nobile.

DON GIOVANNI: Io sono Don Giovanni, quell'infelice nipote di Don Pietro Tenorio che sta in Corte del Re di Napoli, che, abbattuto dalla fortuna, quasi restai preda del mare.

[...]

PASSARINO: Mi a son Don Giovannin so fradell.

(pp. 268-269)

¹¹ Indica nuevamente Franca Corbelli: “È Balanzone, anzi il Dottor Balanzone, che al suo titolo dottorale ci tiene! Nativo di Bologna, dove ha compiuto gli studi universitari, quando si lascia andare ad una delle sue verbose tiriterie, usa il dialetto bolognese, infarcito di citazioni in lingua antica e in latino maccheronico. Vestito di nero, porta la toga dei professori dello Studio di Bologna. Quando parla i suoi gesti sono autorevoli ed eloquenti. Prodigio di consigli non richiesti e di insegnamenti inutili, gli basta un minimo appiglio per lanciarsi in uno sproloquio senza fine, infilando una parola dietro l'altra, un riferimento dopo l'altro, senza capo né coda. Il suo è un linguaggio prolisso dei letterati e dei dotti del suo tempo, ma storpia le parole, senza alcun ordine logico”. *loc. cit.*

La conquista se hace tras la burla de ambos, que se hacen pasar por hermanos que se han salvado gracias a la pastora a la que Don Giovanni le promete los esponsales:

DON GIOVANNI: Sentite: io feci voto in mare, se io mi salvava, di sposar una poverella. Voi siete stata quella che mi avete data la vita, è necessario che siate ancor quella ch'abbia questa fortuna.

PASSARINO: Al n'ha pur sposade tante. (p. 270)

Don Juan predice su propia muerte a manos de un hombre de piedra en caso de no cumplir con la promesa de casarse con la pescadora. Esta profecía que se presenta como un imposible anticipa su muerte prodigiosa:

ROSALBA: O me felice, o me fortunata, se sarò fatta degna di possedere un così pregiato tesoro.

PASSARINO: S'al stava un poc più in mare, al s'innamorava d'una balena!

DON GIOVANNI: Voi sola sarete l'anima mia, voi quella ch'a vostra voglia disporrete dell'arbitrio mio.

PASSARINO: Signor Don Giovanni cosa feu, non vedi che l'è una villana, e vu si un Princip?

DON GIOVANNI: Se io non gli do la mano di sposo, poss'io essere ammazzato da un uomo; ma che sia di pietra, sai Passarino. (p. 270)

Debemos pasar hasta la segunda escena del tercer acto para volver a encontrar una referencia heredada de los textos españoles, precisamente cuando Don Giovanni y Passarino se encuentran en un templo. En este texto claramente se tiene una de las tantas maneras de ofender a la estatua, el retarla a batirse en duelo aventándole un guante a la dura y pálida tez de piedra:

SCENA SECONDA

DON GIOVANNI: Ma, che veggio? O che vaga scultura mi si rappresenta davanti a gli occhi!

PASSARINO: O che bella sepoltura di puina [bianca]

DON GIOVANNI: Ti piace questo Tempio?

PASSARINO: L'è bel, alla fé, mo mi al no me pias, perché l'è luogh da mort.

DON GIOVANNI: Parmi di figurarlo colui.

PASSARINO: Savì ch'al me par de cognoscerlo?

DON GIOVANNI: Chi stima che sia?

PASSARINO: Ol par quel barbon ch'amazzasiv l'altr di, el Comendatore d'Oliola.

DON GIOVANNI: Hai ragione Passarino, è desso al certo. O vecchio insensato, altro vi vuole: ora che sei morto pur vuoi inalzar superbi Tempij per immortalarti? Ma egli tiene un epitaffio a i piedi, voglio leggerlo.

EPITAFFIO: *Di chi a torto mi trasse a morte ria,*

Dal ciel qui attendo la vendetta mia

DON GIOVANNI: ed anche presumi di vendicarti? Giuro al Cielo, se non fosse che sarebbe pazzia l'imperversare contro di un marmo, vorrei di nuovo offenderti. To'! (*Gli getta un guanto*) (p. 292)

Después de la nueva ofensa, se verá por primera vez la orden del amo al criado para que invite a la estatua a cenar:

DON GIOVANNI: Anzi, per farti vedere ch'io non lo stimo un nulla, invitalo meco a cena.

PASSARINO: Signor Commendatore, al dis così al me patron se la vuol vegnir con lu a cena.
(p. 293)

La estatua acepta y Passarino, lleno de miedo, al igual que lo demostrarán los demás criados en las otras versiones, indica a Don Giovanni que la estatua ha movido la cabeza afirmativamente. Don Giovanni incita a preguntarle por segunda vez:

PASSARINO: Guarde ben, Signor, vedi: al dis così al me Patron, se a vult vegnir con lu a cena stà sera (*Qui la Statua torna a muovere la testa col dir di sì*). Ahimè, ahimè, ahimè Signor, ohimè.
(p. 293)

En el momento en que el comendador de piedra llega a la morada de Don Giovanni, el ateo seductor, incrédulo de que aceptara la estatua su invitación a cenar, recita por primera vez una lista de lujos, entre los que se menciona parte del menú habitual de Don Giovanni, así como de las comodidades con las que vive. No obstante los bienes se encuentren sarcásticamente enumerados, la respuesta del muerto viviente demuestra que las insolencias no tienen efecto pues está viviendo en un éter en donde su alma es plenitud de paz:

SCENA QUINTA

DON GIOVANNI: Se io avessi creduto, o Convitato, che tu fossi venuto, avrei spogliato di pane Siviglia, di carne Arcadia, di pesci Sicilia, di uccelli Fenicia, di frutti Napoli, Spagna di oro, Inghilterra d'argenti, Babilonia di tappeti, Bologna di sete, Fiandra di pizzi, e l'Arabia d'odori, per farne lauta mensa alla tua grandezza; ma accetta quello che di cuore ti viene presentato da una mano liberale; magna, Convitato
(pp. 297-298)

De igual manera el Comendador invitará a Don Giovanni:

STATUA: Don Giovanni: m'invitasti teco a cena, io venni; t'invito meco a cena, verrai?

DON GIOVANNI: Verrò sì.

STATUA: Conduci teco il servo.

PASSARINO: A iò da far, mi a non poss.

Statua vuol partirsi

DON GIOVANNI: Dimmi, voi lume?

STATUA: Non ho più bisogno di lume terreno. (*Via*)
(p. 298)

Existe, contradiciendo a Felipe Picatoste, en esta escena, un lazo importante con las versiones *El burlador de Sevilla / Tan largo me lo fiais*: cuando Don Giovanni ofrece a la estatua del comendador todos los lujos, y ésta los rechaza. Lo mismo ocurre cuando Don

Juan le ofrece iluminarle el camino, y el Comendador contesta: “No alumbres, que en gracia estoy” (*Burlador / Tan largo*, Jornada III).

La escena sucesiva es algo que dentro del mito será inmortalizado gracias al *Don Giovanni* de Mozart con libreto de Lorenzo da Ponte. En esta primera versión italiana, que procede supuestamente del original español, se marca el inicio de una tradición a seguir en las versiones posteriores. La estatua vengadora arrastra consigo a Don Giovanni dándole la mano y lo insta a arrepentirse tres veces, así como en esta escena :

SCENA OTTAVA

La statua si leva in piedi, e dice che li dia la mano.

STATUA: Don Giovanni, dammi la mano.

DON GIOVANNI: Eccola; ma, oh Dio, che stringo un ghiaccio, un freddo marmo? Lasciami traditore! (*Don Giovanni pone mano a uno stile, e gli tira nel petto*)

STATUA: Pentiti, Don Giovanni.

DON GIOVANNI: Lasciami dico, ohimè.

STATUA: Pentiti, Don Giovanni.

DON GIOVANNI: Ohimè che moro, aiuto!

STATUA: Pentiti, Don Giovanni!

Qui precipita Don Giovanni, e si serra.

(p. 301)

Si bien este *Convitato di pietra* es una primera versión italiana, también hay una duda respecto de su autoría, pues hay quien piensa que Cicognini ni la adaptó ni la tradujo, sino que encontró posiblemente una versión traducida y la utilizó con su nombre a lo sumo modificándola. Es una curiosa coincidencia con la situación autoral del *Burlador*, que durante varios siglos se consideró ser el inicio de Don Juan en España.

Es preciso también acentuar, que a partir de esta primera versión donjuanesca italiana, las funciones del criado van más allá que en *Burlador* y *Tan largo*. En este texto por primera vez se ve a Passarino haciendo de centinela a Don Giovanni, mientras el amo perpetra sus burlas en la recámara de alguna doncella; de igual manera, en lo que respecta a la invitación de la estatua de piedra, también es la primera ocasión en que el criado recibe la orden de ser aquel que la invite a cenar.

También es la primera ocasión en que se lleva un registro escrito de las conquistas de Don Giovanni, una evolución en el mito de Don Juan; este detalle se repetirá tanto en demás ejemplos de Italia como en otros de diversas latitudes. Estas nuevas manifestaciones en la figura del criado demuestran que desde Italia parte la difusión en Europa de la figura de Don Juan.

3.1.2. *Un anónimo: Il convitato di pietra*

Esta obra anónima es un *canovaccio*, un “escenario”, un texto donde lo único que aparece son las acotaciones, en las que se especifica lo que tienen que decir y hacer los actores que improvisan los parlamentos en la acción dramática; todo inspirado, claro está, en su ingenio. No hay líneas escritas con precisión que permitan ver una continuidad uniforme en el libreto, como se ha visto en la versión de Cicognini. Además, este *canovaccio* agrega la sugerencia de nuevos diálogos o actitudes de los personajes, que no se tienen en los documentos españoles.

En este escenario también encontramos los episodios clave que son ya prototípicos: el encuentro de Don Giovanni con Isabella, la pescadora, y, claro, el *convitato di pietra*.¹²

Giovanni Macchia publica lo que se conoce de este *canovaccio*. Las escenas en las que Don Giovanni aparece poseen gran similitud con lo conocido en España y en la primera versión italiana. Por ejemplo, el desarrollo del primer acto debe ser así:

DON GIOVANNI
Fugge da Donna Isabella, che grida:
DONNA ISABELLA
Olà, aiuto, traditore.
In questo
RE
con candeliero; Don Giovanni gli smorza, lui grida: Corte!
In questo
DON PIETRO, AMBASCIATORE DI SPAGNA
Re gli dice che, a voce d’una Dama, è uscito per le camere, e che colui che l’ha violata gli ha smorzato il lume, e gli ordina che cerchi chi è, et entra. Ambasciatore chiama i suoi.
CORTE
Fanno la solita scena e via. (p. 217)

Entonces aparece el criado, al igual que en la pieza teatral de Cicognini, esperando cualquier señal: es el centinela que vigila la calle mientras su amo mancilla las honras de las mujeres de Nápoles. Así como acontece en los diálogos armados, este escenario también continúa con la trama inicial que se presenta en los textos españoles. Zaccagnino, el criado, al igual que Catalinón, está para servir a su amo y es reprendido en cada ocasión en que quiere actuar de otra manera. Aunque el nombre del criado cambie, sus acciones y características continúan.

¹² Todas las referencias de este texto provienen de la edición de G. Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, pp. 213-229, en donde se reproduce el *canovaccio* titulado *Il convitato di pietra*. Las páginas se indican entre paréntesis en donde corresponde.

Lo que llega a diferir en esta versión donjuanesca es que Don Pietro no protege a Don Giovanni, como lo hace en los ejemplos anteriores –tanto en los dramas españoles como en la versión de Cicognini–; no sabemos si se trate de una nueva versión o sólo de una imprecisión de aquellos que crearon este *canovaccio*. De igual forma, así como en el primer *Convitato* italiano, Isabella dice haber sido violada por el *duca* Ottavio –que para el lector o espectador ha sido Don Giovanni disfrazado–. No se habla de una entrega voluntaria ni de una conquista. Puede verse que el criado Zaccagnino debe estar haciendo guardia a su amo, y como se vio en la versión de Cicognini:

ZACCAGNINO

con lanterna, nasconde la mala vita che egli mena con Don Giovanni, e l'ordine avuto di Dover trovarsi a Palazzo; fa diversi lazi di sonnolenti.

DON GIOVANNI

Fa lazi di volerlo ammazzare, lui si scuopre per paggio. Don Giovanni gli dice il pericolo scorso la notte, et aver goduta Donna Isabella, e che si vuol partire per Castiglia. Paggio lo riprende, e via.

RE, DON PIETRO, CORTE

Don Pietro dice al Re che il malfattore fuggì per le finestre ascosamente, che le guardie non pottero fermare, ma che si è ritrovato il rodellino del Duca Ottavio, e va per Donna Isabella. Re: che ancor che sia suo nipote vuol che sia punito.

(pp. 217-218)

Al igual que en los textos españoles, de los cuales estas versiones parecen desprenderse, viene el interrogatorio de Don Pietro Tenorio a Isabella para intentar inculpar al *duca* Ottavio, así como aparece en la versión de Cicognini:

In questo

DON PIETRO E DONNA ISABELLA

[*Donna Isabella*] desiderosa d'avere il Duca Ottavio, dice esser stato lui che l'ha violata. Re la riprende, la fa cercare et ordina a Don Pietro che facci carcerare il Duca Ottavio. (p. 218)

Como ya es conocido, Don Juan se da a la fuga, monta un barco que naufraga y es ayudado por una pescadora, a la que, como se ha visto con antelación, jura matrimonio; y si esto no lo hiciera, él mismo profesa su muerte en manos de un hombre de piedra, redentor y justiciero:

Luogo marittimo

PESCATRICI

con canne cantando

In questo

ROMORE: di voce che grida aiuto

DON GIOVANNI, ZACCAGNINO

Fanno la solita scena con la Pescatrice d'Amore e [*Don Giovanni*] per assicurarla fa il giuramento secco dell'Uomo di Pietra. Pescatrice lo abbraccia e con Zaccagnino lo mena a la capanna. (p. 219)

Aquí terminan las indicaciones de lo que creativamente los actores habrán de representar en los tablados durante un primer acto. En el segundo acto, se da un diálogo entre la pescadora y el criado, al igual que en *Tan largo me lo fiáis* y en *Burlador*. Se indica la posición social de la que goza el burlador y Zaccagnino expone diversos puntos. La acción cambia drásticamente y de las playas tarragonesas, en donde naufragan, Don Giovanni y su criado escapan hacia Sevilla, en donde el personaje que representa en esta versión italiana al comendador, Don Gonzales, está hablando con el rey de España. Éste le pregunta sobre sus hijos y como ya se sabe que tiene una hija aún no casada, le promete apadrinarla y desposarla con el *duca* Octavio:

ATTO SECONDO

DON GONZALES

espone l'ambasciata e la buona corrispondenza di quel Re. Il Re gli domanda quanti figli ha; lui: averne una sola e non essere ancora maritata. Re: che la maritarà lui, e che in Corte vi è il Duca Ottavio, et entra. (p. 220)

Hay una serenata planeada por el *duca* Ottavio. Hay ruido, y mientras en la serenata se cantan coplas, Don Giovanni se burla de la hija de Don Gonzales, Donna Anna. El *duca* Ottavio espera que Donna Anna salga al balcón, mas no lo consigue. Es la segunda violación de don Giovanni en este texto. Aparece acto seguido Don Gonzales para defender el honor de su hija y reta a duelo a Don Giovanni, muriendo tras la estocada certera. Ésta es la secuencia:

SONATORI

Fanno la serenata, Duca Ottavio, non vedendo Donna Anna, si ritira dicendo che forse starà ritirata per causa del padre venuto.

VOCE DI DONNA ANNA

Ah, traditore, a questo modo violarmi l'onore
In questo

ZACCAGNINO

Fugge di casa
In questo

DON GIOVANNI

avvolto nel ferraiuolo con la spada ignuda, ritirandosi e combatendo con Don Gonzales, quale cade ferito e muore dicendo: Prego il Cielo, ah! traditore, che quello facci le mie vendette, poichè a me levasti la vita e della figlia l'onore.

(p. 221)

Don Giovanni escapa y después se encuentra en un templo cerca del mar ya en el acto tercero del *canovaccio*. Allí está el vengador de piedra, que despierta de su mortuoria quietud y se lleva, como ya es sabido, a Don Giovanni al infierno. Al igual que en las obras españolas, será Don Giovanni y no el criado quien invite a cenar a la estatua de piedra:

ATTO TERZO

Luogo marittimo col Tempio

DON GIOVANNI, ZACCAGNINO

vedono il Tempio con la Statua e l'epitaffio solito. Don Giovanni se ne beffa, Zaccagnino: suoi lazi. Don Giovanni invita la Statua e partono. Si serra il Tempio.

(p. 225)

Durante el transcurso de este acto, otros actores deben comenzar a concluir su participación; el *Duca Ottavio* habla con el rey y la corte diciendo “che il non vedere Don Giovanni lo fa sospettare che non sia lui l'uccisore di Don Gonzales” (p. 255), situación totalmente novedosa, pues en todas las versiones esta plática se realiza para acusar y pedir ayuda al rey para arrestar al asesino y burlador Don Giovanni.

Vendrá para perfilar el final del *escenario* el ya conocido encuentro entre la estatua de piedra y Don Giovanni. La parte religiosa se ve aquí cuando quien fuera Don Gonzales, que ahora se le nombra como Statua, al partir de la casa de Don Giovanni a su mortuorio santuario, indica que no tiene la necesidad de la luz por estar en la gracia divina:

STATUA

Alla porta fa suoi lazi e batte. Servi ad un ad uno vanno, poi va Don Giovanni col lume in mano, vede il Convitato, qual gli dice esser venuto ad osservare la parola. Don Giovanni l'accetta e lo conduce a tavola. Statua siede, Don Giovanni mangia e fa venire il musico qual canta le azioni di Don Giovanni.

[...] Statua fa suo lazo; Zaccagnino suoi lazi di paura, cade. Statua invita Don Giovanni seco a cena, qual promette. Statua via. Don Giovanni gli vuol far lume. Statua: che non ha bisogno di lume, chi ha il lume della grazia; e tutti via.

(p. 226)

Viene el ya conocido momento cuando Don Giovanni llega a un templo, allí encuentra una mesa colmada de los terroríficos manjares: serpientes y escorpiones. La estatua le pide la mano. Aquí aparecerán sombras y una imagen de la muerte, además del pétreo comendador:

OMBRA E MORTE

[...] Convitato si fa dare la mano da Don Giovanni che grida: abbruggio, son tutto fuoco, lasciami! Convitato dice: questa, Don Giovanni, è Giustizia del Cielo, chi

mal fa mal riceve. Don Giovanni col pugnale ferisce il vento, poi cade nell'Inferno e sparisce la tavola, e Convitato in cielo, Zacagnino, spaventato, fugge alla città.
(pp. 227-228)

Se puede observar cómo Don Giovanni se fue haciendo poco a poco parte de la cultura italiana, no obstante que diversos detalles como la serenata y los recuerdos de antiguas obras de teatro lo continúan haciendo españolísimo, como nota Farinelli.¹³

Del mismo modo que en la obra de Cicognini, en este canovaccio anónimo, en las pocas indicaciones que se presentan, puede notarse un ejemplo más de cómo el mito logró continuar evolucionando desde sus orígenes; la adherencia a los textos primigenios españoles se revela en la repetición de los nombres aunque italianizados como el tío: Don Pietro, el Comendador: Don Gonzales, o con el apellido Oliola, y claro está, las víctimas nobles, donna Isabella, donna Anna.

3.1.3. Otro anónimo: L'ateista Fulminato

Además del *canovaccio* que acabamos de examinar, se encuentra otro que se titula *L'ateista fulminato*.¹⁴ Este texto fue, para el tema de Don Juan, motivo de confusión, pues al parecer se pensaba que este documento italiano estaba basado a partir de un texto de título *L'Athée foudroyé*. Indica Giovanni Macchia: “*L'Athée fuodroyé* fu il sottotitolo della tragicommedia di Rosimond, e nell'edizione del 1665, del *Festin de pierre* di Dorimond, anche se qui Don Giovanni non vi appare in figura di ateo”.¹⁵

Es sabido que esta versión del mito fue conocida por distintos autores; Entre los que ya se han mencionado, está el caso de Sir Thomas Shadwell. Lo indica Giovanni Macchia: “Già Thomas Shadwell nella prefazione al suo *Libertine* (1676), accennava per testimonianza indiretta ad un Ateista Fulminato rappresentato molti anni prima in Italia e, di domenica, anche nelle chiese.”¹⁶

¹³ Vid. A. Farinelli, *Don Giovanni*, p. 3.

¹⁴ Los fragmentos de la obra que son citados en este apartado proceden del canovaccio titulado *L'ateista fulminato*, Anónimo, se encuentra en G. Macchia, *op.cit.*, pp. 191-211. Las páginas se indican entre paréntesis en donde corresponde.

¹⁵ *Ibid.*, p. 191.

¹⁶ *Idem.*

En palabras de Thomas Shadwell:

The story from which I took the hint of this play, is famous all over *Spain, Italy, and France*: It was first put into a Spanish Play (as I have been told) the *Spaniards* having a Tradition (which they believe) of such a vicious *Spaniard*, as is represented in this Play. From the *Italian* Comedians took it, and from them the French took it, and four several *French* Plays were made upon the Story. [...] I have been told by a worthy Gentleman, that many years ago (when first a play was made upon this Story in *Italy*) he has seen it acted there by the name of *Atheisto Fulminato*, in Churches on Sundays, as a part of Devotion; and some not of the least Judgment and Piety here, have thought it rather an useful Moral, than an encouragement the Vice.¹⁷

Esta pieza original inglesa de Thomas Shadwell –que podría catalogarse junto con una temática más avanzada del “Don Juan” presentando como ateo y libertino, y no sólo seductor o infamador y burlador– permite inferir que el itinerario de Don Juan, desde su salida de España, ha pasado inicialmente por Italia y sucesivamente por Francia e Inglaterra.

Al igual que en el ejemplo que tratamos con antelación, *Il convitato di pietra*, en este texto aparecen solamente las indicaciones de aquello que tenían que hacer los actores.

El *Ateista fulminato*, una nueva versión que reproduce el mito de Don Juan, fue el producto de la inspiración de varios documentos. La novedad se da a conocer desde el cambio de los nombres de los personajes; incluso, desde la primera escena del primer acto, no se encuentra Don Giovanni con la duquesa, por el contrario, aparecerá un rey y sus consejeros en una corte de Sicilia. El Don Juan de este *canovaccio* toma el nombre de Aurelio, un conde bandido. Este burlador, por así llamarle, también trae consigo a un criado, de nombre Bertolino, quien le es de gran ayuda para continuar coleccionando mujeres.

De igual manera hemos de resaltar que el ambiente de la obra es pagano en lo que refiere a la mención de sus dioses, por ejemplo en el momento en que menciona que Aurelio roba a “Leonora del serrallo de las Vestales.” La mención de las Vestales, y más adelante de dioses paganos como Giove, nos permite inferir que el *canovaccio* no se encuentra ubicado en un ambiente cristiano, probablemente para evitar problemas con la censura.

Así se desarrollan las escenas:

¹⁷ Thomas Shadwell, *The Libertine*, London, Historical Collection of the British Library, 1705, p. 12. Las cursivas son del original.

ATTO PRIMO

RE, CONSIGLIERI, CORTE

[Re] sopra le sue disgrazie d'aver la Regina moglie indisposta, e non aver speranza più d'aver figli da lei, per la successione del Regno. Consiglieri lo consolano

In questo

DUCA MARIO

Esagera dell'insulto ricevuto dal Conte Aurelio, quale gli rubbò la sorella Leonora dal serraglio delle Vestali, e che ora di nuovo in campagna fa mille insulti al Regno, ed alla sua casa. Re gli dà l'autorità libera sopra i soldati, et in tutto il Regno di veder di prenderlo, che lo castigherà. Esso accetta il carico, e l'autorità.

In tanto

BERTOLINO

Bandito, sotto abito di contadino, e

CONTADINI

Con diverse suppliche contro il Conte Aurelio per li danni ricevuti nella robba ed anco nell'onore. Re: non si mancherà di giustizia; e tutti in corte. (pp. 195-196)

Continuarán las acotaciones, en donde se puede identificar una burla hecha por el conte Aurelio:

AURELIO, LEONORA, BANDITI

[Aurelio e Leonora] sopra i loro amori fanno scena amorosa breve e giurano fede di mai abbandonarsi. Poi [Aurelio] intende da tutti la cagione dell'esser bandito.

(p. 196)

De forma improvisa aparecerá la escena de un templo con dos estatuas de piedra que representan al padre y a la madre del duque Mario, las que se despiertan y hablan. Dicho templo es un mausoleo de la familia del duque Mario, enemigo del conde Aurelio, quien ha jurado venganza por la burla hecha a su hermana Leonora; ésta, no obstante el deseo de venganza de su hermano, está enamorada del conde Aurelio:

TEMPIO, STATUE

Qual s'apre si vedono le statue col deposito del Padre e Madre di Mario. Aurelio fa sua scena di voler incrudelire contro di essi per vendetta: Leonora lo prega, lui s'adira contro di lei medesima, quale per non veder si parte a capo chino. Loro restano, fanno loro scena: Bertolino suoi spaventi; infine statue parlano e dicono:

STATUE

“NON DISTURBARE LA QUIETE AI MORTI”

Aurelio, sprezzando con Bertolino, soggiunge: “E se disturbo che sarà?”

STATUE

“CHI DI COLTEL FERISCE, DI COLTEL PERISCE”

Lui soggiunge se si rivederanno più, perchè ora parte, che lo seguitino

STATUE

Rispondono di sì, e si chiude il Tempio. Loro via nel bosco. (p. 197)

En lugar de las escenas que seguirían en cualquiera de los *Convidados de piedra*, en donde el tío de Don Juan (o Don Giovanni) llega para ayudarlo a escapar, o la otra en donde se encuentra con las pescadoras que le rescatan de morir ahogado, el Don Juan de este escenario, Aurelio, se encuentra en un bosque con Angela, una hermosa mujer:

AURELIO, ANGELA

[*Aurelio*] la loda di bellezza, essa se ne mostra innamorata e si danno la posta di godersi, s'accordano, per non dar a vedere a Leonora di cosa alcuna, di fingere odio per meglio cuoprire l'amore.

LEONORA

Che il tutto ha sentito in disparte, vede che s'abbracciano, fa lazi rabbiosi di volergli dare un'archibugiata. Infine Aurelio chiama:

BERTOLINO

Lui li consegna Angela, che la conduchi alle grotte. Bertolino via con Angela.
Aurelio Resta. (p. 198)

Éste es uno de los primeros textos en que una mujer quiere reclamar por su traición a un Don Juan. El romance entre el conde Aurelio y Angela provoca celos en Leonora, quien llega a reclamarle; él la golpea y la deja mal herida a su suerte:

LEONORA

Dice ad Aurelio d'aver inteso il tutto. Nega: lei lo rimprovera, infine essa tanto importuna che Aurelio, adirato, gli dà un calcio: lei cade a terra, lui con sprezzo la disarmo e la lascia, con dire: "Va' e torna dove vuoi e fammi il peggio che tu sai", e via. Lei resta, fa suo lamento.

In questo

ROMITO

Vecchio, esce dalla grotta per respirare all'aria aperta; vede la giovine stratta; lei gli racconta il tutto, scuopre chi è lui, che la terra segreta e che il Cielo proteggerà, e, con una esortazione pia, la conduce alla cella, e finisce l'atto.

(pp. 198-199)

En el segundo acto, el conde Aurelio busca atacar a su enemigo Mario. Como en todos los *convidados*, el criado intenta hacer que el disoluto se arrepienta, que no ataque a nadie con su espada; prácticamente le indica a su amo que todavía tiene tiempo para cambiar su forma de vida, mas el conde no hace caso a tan sabias palabras. En este acto puede notarse que a pesar de estar ubicado aparentemente en un ambiente de paganismo, las acciones de Romito, con el hábito y con su rezar arrodillado para el perdón del alma de un enemigo, indica un claro ejemplo de las enseñanzas de la religión de Cristo, aunque en lugar de Dios se mencione a Júpiter:

ATTO SECONDO

BOSCO

AURELIO, BERTOLINO

[*Aurelio*] ordina a Bertolino che in abito da villano vada alla Corte e procuri d'intendere quando parte il Duca Mario con la sua gente, per venirgli contro, e quanti uomini conduce seco, perché gli vuol fare una imboscata. Bertolino lo esorta a pentirsi, gli ricorda le parole delle statue: lui se ne ride, infine dice voler andare anch'esso di persona, sconosciuto, e ricordarsi del romito e voler il suo abito: battono alla cella.

ROMITO

Tutto intorrito teme non sappino della donna ricovrata e che vogliano far qualche strage: subito s'inginocchia e chiede perdono. Fanno scena in ambiguo, non s'intendono. Infine dicono voler la veste: lo dispogliano e partono. Esso resta querelandosi ma prega Giove per loro. (p. 200)

En el tercer acto, cuando los enemigos tienen un duelo en las afueras del templo, las estatuas intervienen para hacer que Aurelio se arrepienta; precisamente este elemento es el que se ha conocido con antelación. Viene entonces el reto del disoluto a las estatuas, el reto a la muerte para combatir cuerpo a cuerpo. Y al mismo tiempo la exhortación del arrepentimiento, aunque es completamente tardía la oportunidad.

ATTO TERZO

AURELIO, BERTOLINO

[*Aurelio*] per voler gir al Tempio a far questione, come ha promesso
In questo

TEMPIO s'apre

STATUE

In piedi, con spada in mano, dicono al Conte che s'accosti. Conte dice voler da loro la mano di combattere da cavaliere, a corpo a corpo. Statua gli dà la mano, tien saldo il Conte, poi gli dice:

“PENTITI, CONTE, PRIA CHE 'L SOL TRAMONTE”

Lui che non ha fatto cosa d'avarsi a pentire. Doppo detto tre volte, Statua alza la voce:

“VEDI, CHE 'L SOL TRAMONTA”

Lui risponde: “E poi che 'l sol tramonte, non sarò sempre il Conte?”

Statua dice: “A TE, O CIELO!”

Conte vuol far questione. Statue lo fermano.

In questo

CIELO s'apre

Si sente il tuono e 'l terremoto, si oscurano i lumi e cade dal Cielo un fulmine a' piedi d'Aurelio, quale si profonda subito, e si serra il Tempio. Bertolino fugge con Angela. (pp. 209-210)

En lo concerniente a la conducta donjuanesca, en este texto se menciona algo que en los anteriores se ha pasado por alto: a pesar de existir una renuencia al arrepentimiento, Don Juan no había sido clasificado como un ateo. En el inicio podría inferirse que el Don

Juan español, y su evolucionado sosia italiano Don Giovanni, si no aceptaban el arrepentimiento era por burlarse de la divinidad y de los preceptos cristianos, pero no se los mencionaba como ateos. La nueva calificación otorgada a Don Giovanni engrandece la mitología que acompaña a las características del personaje dándole mayor significación a las burlas en contra de lo divino. Igualmente puede intuirse la influencia francesa, que en obras como la de Molière, proyectan la figura de Don Juan como un ateo, aunque no lo definan como tal.

3.1.4. Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto *de Carlo Goldoni: el olvido del Convitato di pietra*

Hacia mediados del siglo XVIII, Carlo Osvaldo Goldoni (1707-1793), considerado el padre de la comedia italiana, dedicó a un Senatore Amplissimo e Patrizio Veneto de nombre Michele Grimani una obra que lleva por título el nombre que adquirió la figura del seductor en Italia una vez que se estableció: *Don Giovanni*.

La importancia de Goldoni para el mito de Don Juan es que vino a dar los primeros comentarios críticos. En ellos se toma en cuenta tanto el origen en *El burlador de Sevilla*, atribuyéndolo a Pedro Calderón de la Barca, así como se expresa su parecer en lo que se refiere al éxito que tuvo la historia del personaje español Don Juan en tierras italianas. Lo indica precisamente en la presentación y dedicatoria de su *Don Giovanni Tenorio*.¹⁸ Su opinión es negativa en sumo grado, pues según Goldoni, no era algo aceptable para el público presentar una escena en donde lo imposible maravilloso engañara a los espectadores. En las palabras de Goldoni puede verse una fuerte crítica hacia el tema de don Juan en la literatura. Sin embargo, a él también le tocó ser uno de los representantes del donjuanismo, gracias al encargo de un patricio y “amplísimo senador” véneto de nombre Michele Grimani:

Non si è veduto mai sulle Scene una continuazione d’applauso popolare per tanti anni ad una scenica Rappresentazione, come questa, lo che faceva gli stessi Comici maravigliare, a segno che alcuni di essi, o per semplicità, o per impostura, solevano dire, che un patto tacito col Demonio manteneva il concorso a codesta sciocca Commedia. In fatti che mai di peggio

¹⁸ Los fragmentos de la obra que son citados en esta apartado provienen de Carlo Goldoni, *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto* en C. Goldoni. *Tutte le opere*. Vol. IX., Verona, Mondadori, 1950, pp. 215-281. Las páginas se indican entre paréntesis en donde corresponde.

potessi vedere rappresentare, e qual altra composizione meritava d'esser più di questa negletta?¹⁹

Gracias al resumen de la trama que hace Goldoni en su presentación, es factible suponer que el texto que leyó pudo haber sido una de las tantas remodelaciones de los actores, cuestión que obliga a pensar que el texto al que se refiere o fue la versión de Cicognini o el texto del *Burlador* atribuido a Calderón de la Barca, o en todo caso alguno de los *canovacci* que anteriormente hemos tratado; lo que permite observar cómo el autor y crítico comienza a acercarse al tema, casi sin querer hacerlo. Se nota también que Goldoni tuvo una gran inmersión en las obras donjuanescas como preparación para los momentos de escribir su *Don Giovanni*, como lo demuestra en su dedicatoria:

Un uomo s'introduce di notte negli appartamenti del Re di Napoli, vien ricevuto da una donzella nobile al buio, l'accoglie questa d'un altro in vece fra le sue braccia, e dell'inganno solamente s'avvede allora quando le vuol fuggire di mano. Alle querule voci d'una sì onesta Dama comparisce il Re di Napoli col suo candelier nelle mani; Don Giovanni colla spada gli spegne il lume, e resta Sua Maestà all'oscuro. Scoperto, il Cavalier dissoluto parte per Castiglia; una burrasca lo getta in mare, e la fortuna lo fa balzare sul lido, colla parrucca incipriata, e senza essergli nemmen bagnate le scarpe. Non parlo del servidore compagno del naufragio e della sua fortuna, con cui fa cambio graziosamente d'improperi, di villanie e di calci, ma è ben cosa mirabile la velocità, con cui fa passare l'Eroe da un Regno all'altro, per farlo agire in Castiglia; e per non perdermi inutilmente a far l'analisi d'una Commedia, che in ogni Scena ha la sua porzione di spropositi e d'improprietà, basta per tutte le altre la Statua di marmo eretta in pochi momenti, che parla, che cammina, che va a cena, che a cena invita, che minaccia, che si vendica, che fa prodigi, e per corona dell'opera, tutti gli ascoltatori passano vivi e sani in compagnia del Protagonista a casa del Diavolo, e mescolando con le risa il terrore, si attristano i più devoti, e se ne beffano i miscredenti.²⁰

También en sus *Mémoires*, Goldoni indicaba su disgusto por la temática de la obra que fue tan aplaudida. Le parecía un tema totalmente vacío para el teatro; no se explicaba cómo podía tener tanto éxito y tenía la vaga esperanza de que el tema caducara rápidamente:

Tutti conoscono quella cattiva rappresentazione spagnuola, dagli Italiani chiamata Il Convitato di Pietra e dai Francesi Le Festin de Pierre. Io l'ho sempre riguardata con orrore, né ho mai potuto intendere come questa farsa si sia sostenuta per sì lungo tempo, abbia richiamato in folla gli spettatori e fatto la delizia di un paese colto. N'erano maravigliati i comici italiani stessi; e, o per burla o per ignoranza, alcuni dicevano che l'autore del Convitato di Pietra aveva fatto il patto col diavolo perché lo sostenesse. Non mi sarebbe mai caduto in pensiero di fare il minimo lavoro su questa composizione; ma imparata la lingua francese quanto bastava per darle una lettura, vedendo che Molière e Corneille se n'erano

¹⁹ *Ibid.*, p. 215.

²⁰ *Ibid.*, pp. 215-216.

occupati, mi accinsi anch'io a fare alla mia patria il bel regalo di questo tema, a oggetto di mantenere la parola al diavolo con un po' più di decenza.²¹

Si bien el padre de la comedia italiana sentía cierta repulsión hacia el tema de *Il convitato di pietra*, antes de planear y escribir su *Don Giovanni* como lo conocemos, escribió algunos *canovacci* para los actores callejeros, lo que provocó que el patricio véneto Michele Grimani le pidiera una obra escrita, para estrenarse en 1736, momentos en que Goldoni era cónsul en Génova. La obra se publicó bajo la protección del Patricio. Dice el comediógrafo del teatro italiano en la dedicatoria de su *Don Giovanni* lo siguiente:

Fra l'altre opere per i di lei Teatri composte, una fu il Don Giovanni Tenorio, o sia il Dissoluto, tratta dall'argomento notissimo del *Convitato di pietra*; che però divisando ora in questa mia edizione di pubblicarla, all'E.V. come cosa sua la consacro, sperando ch'ella si degnerà di proteggerla nelle stampe, come si è compiaciuta di farlo in occasione di vederla rappresentata.²²

Así es que el *Don Giovanni* de Goldoni fue impreso hacia el año de 1736. En éste el propio autor llega a hablar en la presentación del mito de Don Juan en Francia, tomando en cuenta los ejemplos de Monsieur de Saint-Euremont: “prendendo il *Convitato di pietra* per una tragedia, pone in ridicolo gl'Italiani che la soffrivano, ma egli si rende con ciò assai più degno di riso, mostrando non aver letto le bellissime Tragedie nostre.”²³ De igual forma hace una crítica al *Dom Juan ou le festin de pierre* de Molière, de quien escribe:

Ha conosciuto, che in tal Commedia eravi qualche buon capitale, e come fatto egli aveva di parecchie Commedie e Italiane e Spagnuole, adottò anche questa per sua, servendosi dell'argomento, e variandola nella condotta. Quello però che io trovo di condannabile nel di lui *Festin de pierre* si è l'empietà eccedente di Don Giovanni, espressa con parole e con massime che non possono a meno di non scandalizzare anche gli uomini più scorretti.²⁴

Goldoni afirma que no sigue el ejemplo de Calderón por estar lleno de cosas fantásticas, se remite al ejemplo de Molière para demostrar que su historia tiene mayor credibilidad por tener más adherencia a la realidad, y por eso indica que mediante el rayo el castigo debe considerarse una “proprietà maggiore”, algo real, con lo que es posible olvidar el motivo maravilloso del ente de piedra:

Io, ad esempio di Comici sí valorosi, compiaciuto mi sono di maneggiare un tale argomento, ma di ridurlo a proprietà maggiore, in una sola cosa, cioè nel castigo di Don

²¹ Carlo Goldoni, *Mémoires*, Trad. Francesco Costero, Milano, Sonzogno, 1908, Prima edizione elettronica: Progetto Manunzio 6 maggio 2002. p. 65. Consultado en <www.liberliber.it>

²² C. Godoni, *Don Giovanni o sia il dissoluto*, p. 212.

²³ *Ibid*, p. 216.

²⁴ *Idem*.

Giovanni, Moliere piuttosto che Calderone imitando, servendomi del prodigio del fulmine per rendere punite le colpe di un dissoluto.²⁵

En sus *Mémoires* también comenta su peculiar versión del mito:

Credetti di non dover sopprimere il fulmine che lo incenerisce, perché l'uomo malvagio deve esser punito; maneggiai bensì questo avvenimento in modo che comparir potesse un immediato frutto dello sdegno di Dio, e potesse pur provenire da una combinazione di cause seconde, diretta sempre dalle leggi della Provvidenza.²⁶

Con estas palabras Goldoni demuestra que su intención era racionalizar y “naturalizar” el asunto.

El *Don Giovanni* de Goldoni posee algunas características del mito de Don Juan. Sin embargo, el autor omite la parte de la estatua vengadora y transforma el momento de la muerte del *dissoluto*, que en su obra es causada por un rayo, inspirándose posiblemente en el escenario *L'ateista fulminato*; dado el caso de haberlo conocido. También es preciso mencionar que el cambio radical en la muerte del disoluto ocurre porque Goldoni tiene el concepto de teatro como espejo de la realidad. Precisamente por esto es que se le considera como el reformador del teatro europeo en sentido burgués; razón por la que omite y cancela lo prodigioso de la figura maravillosa del *convidado de piedra*.

Goldoni no tuvo desde un principio la intención de insertar en su comedia los personajes de la comedia del arte como se había hecho en otras versiones. Entonces en esta obra de Goldoni no aparecen las máscaras que en otras de sus obras aparecen como criados. En lugar de ello dejó a su Don Juan sin lacayos y colocó pastores. De igual manera, Goldoni se propuso insertar a dos personajes que reflejaban su propia personalidad: uno que estaba destinado posiblemente a mostrar aspectos biográficos o estar criticando el tema del convidado de piedra dentro de la obra, el cual habría llevado el nombre de “Goldoni” y estaba por ser representado por el propio autor –quien llegaba a tomar parte en sus obras; mas nunca lo llevó a cabo. El que aparece en cambio, es un pastor cuyo nombre deriva de Carlo, aunque no se llama Carlino, como como lo había pensado el autor, sino Carino:

Siccome in questa commedia, che è di cinque atti in versi sciolti, non avevo dato luogo all'Arlecchino e all'altre maschere italiane, supplii alla parte comica con un pastore e una pastorella, che insieme a don Giovanni dovevan far riconoscere la Passalacqua, il Goldoni e il Vitalba, rendendo nota sulla scena la maligna condotta dell'una, la buona fede dell'altro e la malvagità del terzo. Elisa si chiamava la pastorella, e la Passalacqua appunto aveva nome Elisabetta. Il nome di Carino dato al pastore era, eccettuatane una lettera, il diminutivo del

²⁵ *Ibid.*, p. 217.

²⁶ C. Goldoni, *Memòires*, p. 65.

mio nome battesimale (Carlino), e Vitalba sotto il nome di Don Giovanni rappresentava esattamente il carattere suo naturale. Mettevo in bocca a Elisa i discorsi dei quali la Passalacqua si era servita per ingannarmi; le facevo far uso in scena di quelle lacrime e di quel coltello medesimo di cui ero stato la vittima, e mi vendicavo della perfidia della comica, nel tempo che Carino si vendicava della sua infedele pastorella.²⁷

En esta presentación, Goldoni nos informa que su *Don Giovanni* está redactado en versos libres. Es ésta una gran singularidad en la producción de Goldoni, pues es un autor que escribía en prosa, porque la prosa refleja la realidad que él quiere retratar.

Al final, dice a “quien lee” las razones por no incluir y obviamente no titular su obra como *Il convitato di pietra*, pues dentro de su manera de pensar y hacer teatro, poseía principios más realistas que ficticios; y más serios que bufonescos:

Se prima era una buffoneria la morte di Don Giovanni, se ridere facevano anche i Demoni, che tra le fiamme lo circondavano, ora è una cosa seria il di lui gastigo, e in tal punto ed in tal modo succede, che può destare il terrore ed il pentimento in chi di Don Giovanni una copia in se medesimo riconoscesse. Per questa ragione ho io intitolata una tale commedia *Il dissoluto*; non potea intitolarla *Il convitato di pietra*; non avendo io l'abilità di fare intervenire ai conviti le statue. Il protagonista è Don Giovanni, sopra di lui la peripezia va a cadere, il suo carattere è dissoluto, le operazioni sue per tutta la favola non sono che dissolutezze; ragionevolmente mi pare adunque che un cotal titolo gli convenga.²⁸

Se observa que en la obra de Goldoni, las mujeres de las que se burlará Don Giovanni continúan siendo la duquesa Isabella, quien aparece en el *dramatis personae* de la obra como “napoletana in abito virile”; Donna Anna, quien sigue siendo la hija del Comendador calatravo, y ahora en lugar de una pescadora aparecerá Elisa, la pastora. Toda la comedia está en italiano, y en ella la acción dramática se desarrolla en Castilla, aunque sus protagonistas sean italianos.

En el primero de cinco actos, el inicio está a cargo de Donna Anna y Don Alfonso. La función de este personaje, solamente llamado Don Alfonso, dentro de la obra goldoniana, es la de ser primer ministro del Rey de Castilla. Lo primero que se encuentra es un diálogo entre él y Donna Anna. El Commendatore, padre de Donna Anna, está por regresar a Castilla y se entera, por medio de Don Alfonso y de su hija que existe un hombre honorable para desposarla, el sobrino del rey:

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

²⁷ *Idem.*

²⁸ C. Goldoni, *Don Giovanni o sia il dissoluto*, pp. 217-218.

DON ALFONSO: Figlia, che con tal nome io vo' chiamarvi,
Per quel tenero amor che a voi mi lega,
Carico più che mai di merti e fregi,
Il vostro genitor torna in Castiglia,
E voi sposa sarete in sì bel giorno. (p. 221)

Las bodas de Donna Anna serán motivo de sorpresa para el padre, quien debe sentirse agradecido por tan generosa oferta. Donna Anna finge encontrarse hasta cierto punto emocionada por saber quién será aquel que la despose, mas la verdad es que toda emoción y esperanza se tornan en desánimo. Se observa una doble intensión en Donna Anna; ella desea tener poder, lo subraya al indicar que su principal interés es la ambición de poder y por consiguiente, aunque no se nombre, de riquezas:

PAGGIO: Signore, è giunto
Il genitore di donn'Anna, e prima
D'ire a' pie del monarca, a voi sen viene.
DON ALFONSO: Passi il Commendatore, e voi, donn'Anna (*parte il Paggio*)
Trattenetevi meco: essere a parte
Vo' anch'io del piacer vostro.
DONNA ANNA: Svelerete lo sposo?
DON ALFONSO: Sì, saprallo
Pria che da me si parta; e come mai
Sollecita vi rese in un istante
Quell'amor che poc'anzi eravi ignoto?
DONNA ANNA: (Tale ambizione, e non amor mi ha resa). [*da sé*]
È il desio di saper passion comune... (pp. 222-223)

La caracterización de Donna Anna como una mujer interesada demuestra el realismo burgués de Goldoni.

El Commendatore, después de estar de viaje en embajada, es recibido por el secretario del Rey y éste le otorga de parte del Rey de Castilla un regalo; como el Commendatore es un hombre al que las riquezas no le interesan tanto como a su hija, rechaza las ofertas del oro y de las distintas recompensas, por lo que el Rey decide mandarle hacer una estatua ecuestre con su fisonomía como agradecimiento por su lealtad a la corona:

ATTO PRIMO

SCENA TERZA

DON ALFONSO: Lo so, fiaccaste, e ad impetrar perdono
In Castiglia verranno i promotori
Dell'audace congiura. Or di riposo
Uopo averete. Il nostro re desia
Che pensiate soltanto a custodirvi

Per sicurezza della sua corona.
COMMENDATORE: Questa è troppa bontà. Merta assai meno,
Chi servendo al suo re, fa ciò che deve.
DON ALFONSO: Ei v'amò sempre, ed or s'accresce in lui
L'amor, siccome in voi s'accresce il merto
Per eternare il nome vostro. Equestre
Statua eriger vi fece, e rese immune
L'atrio onorato dell'illustre marmo.
L'oro voi ricasaste, ed ei di questo
Liberal non vi fu. Reso vi siete
Il più glorioso cavalier, ma insieme
De' beni di fortuna il men felice.

(pp. 223-224)

Aunque no tendrá ni animación ni participación en el desarrollo de la intriga, también en esta obra de Goldoni hay una estatua ecuestre, que permite constatar que el dramaturgo italiano no renuncia a los elementos iniciales de la obra española aunque no le de ni vida ni participación.

Viene entonces el anuncio al Commendatore del honor que en su familia se ha de merecer por desposar a su hija con el sobrino del Rey. El Commendatore indicará que no hay mayor dote que la virtud y virginal pureza que Anna observa y cumple en una vida de castidad y rectitud cristiana, y aunque ella no esté de acuerdo simula aceptar aquello que escucha que su padre ofrece:

DON ALFONSO: Finché voi foste solo, avrebbe lode
Questa vostra virtù; ma poiché il cielo
Una figlia vi diede, a lei dovete
Pensar più che a voi stesso. Egli è ormai tempo
Di darle stato, e convenevol dote
Le si dee che risponda al grado vostro.

COMMENDATORE: Dote che basta è virtude in lei;
E se questa non giova a meritarse
Convenevole sposo, ella sí vaga
Non è di cangiar stato, onde invidiare
Possa l'altrui fortuna.

DON ALFONSO: Commendatore, il re alla figlia vostra
Pensa con più ragion; sposo le scelse
Degno di voi, degno di lei. La dote
Faralle ei stesso, e sol per me vi chiede
Il paterno volere.

COMMENDATORE: È il mio sovrano
Arbitro del mio cuor. Disporre ei puote,
Come del sangue mio, del mio volere.
Non ricuso il bel dono; anzi mi è caro,
Perché a pro della figlia; amico, io l'amo
Quanto la vita mia. Donn'Anna, udiste?
Della regia bontà del signor nostro

Che vi par? Rispondete.
DONNA ANNA: Io non saprei
Al voler del mio re mia voglia opporre.
Lieta son di mia sorte, e lieta incontro
Il regal favor.

(p. 224)

Don Alfonso está por anunciar quién será aquel prometido para los esponsales de Donna Anna, quien no desea casarse. Contrariamente a los deseos de la dama, se planea la boda y aquel caballero a quien la dama se ha de entregar es el duque Ottavio, quien en el texto de Goldoni aparece como sobrino del Rey de Castilla. La hija del Comendador castellano no está de acuerdo con tal decisión:

DON ALFONSO: Restate adunque.
Fra poch'istanti giungerà lo sposo.
DONNA ANNA: Come?
COMMENDATORE: Ma chi fia questi?
DON ALFONSO: Il duca Ottavio.
DONNA ANNA: Ma, uno sposo real?
DON ALFONSO: Del re il nipote
Vostro sposo sarà. Non vi sorprenda
La sua grandezza. Il merto vostro assai
Compensa i suoi natali.
DONNA ANNA: (Oh me infelice!
M'ingannai, son delusa, odioso il Duca
Fu sempre agli occhi miei) [*da sé*]
DON ALFONSO: Del re alle stanze
Tornar degg'io. Voi disponete il cuore [*a donn'Anna*]
Ad amare il consorte.
DONNA ANNA: (Ah che smarrite
Sono le mie speranze!) [*da sé*]
DON ALFONSO: Impallidite?
Fissate a terra i lumi? A voi discaro
Fors'è il nome del Duca?
COMMENDATORE: Il quel pallore,
In quel timido ciglio, ecco l'usata
Verecondia del sesso: il suo piacere
Simula per modestia, e il lieto annunzio
Ch'altrui fora cagion di vano orgoglio,
Rende il suo cuor per riverenza umile.

(pp. 224-225)

Ninguno de los presentes entiende o intuye el verdadero pensamiento de Donna Anna. Sigue un soliloquio de Donna Anna, en el que expresa su disgusto por el novio que le ha sido asignado, y dice que prefiere verse muerta antes que terminar casada con el sobrino del rey, el duque Ottavio, pues ella no lo quiere, y quiere un hijo de Rey. Existe una gran diferencia de las versiones anteriores en donde el personaje italiano de Donna Anna, o

el español Doña Ana, se enamora de Octavio; en Goldoni no, solamente se trata de una mujer que busca el interés, la ambición y el poder, mas nunca se demuestra enamorada. Además de la ambición frustrada, en ella hay una animadversión natural:

ATTO PRIMO

SCENA QUINTA

DONN'ANNA [*sola*]: Stolta, incauta ch'io fui! Come sí tosto
A una vana lusinga io prestei fede?
Ah mi credea che, co' suoi detti, Alfonso
Un talamo real mi proponesse.
Il duca può regnar? Chi ci assicura,
Che il re sempre abborrir voglia le nozze.
E che figli non abbia? Ma sia fatto
Che regni il Duca: io l'odio, e l'odierei,
Benché sul crine la corona avesse.
Piacermi non potrà. Nascon gli affetti
Dell'amore e dell'odio dalle occulte
Fonti del nostro cuor. Faccia il re istesso
Tutto quello che può. Faccia il re istesso
Tutto quello che sa, non fia mai vero
Che all'odiato imeneo stenda la mano,

(p. 227)

Otra novedad de esta versión donjuanesca es, como se ha visto en palabras de Goldoni, la presentación de los pastores Carino y Elisa en la campiña de Castilla. De esta forma comienza el acto segundo: Carino debe ir a ordeñar las ovejas, Elisa quiere que se quede un poco más para sentirse amada; él parte, y la pastorcilla queda sola en casa, momento en que aparecerá “casualmente” Don Giovanni, al igual que en el *Burlador*.

Algo que llama la atención es que Don Giovanni en el momento de aparecer con Elisa esté solo, sin criado que le acompañe. Como se ha visto, en toda la obra no hay un personaje que funja como el criado, sin embargo, hacia la escena tercera del Acto II (pp. 229-230) el propio don Giovanni indicará que sus criados lo han abandonado al verse en peligro: “I miei servi / Involaron al periglio”, exactamente en los momentos en que es asaltado y desvestido. En la escena segunda del segundo acto, Elisa proclama su amor para Carino:

ATTO SECONDO

SCENA SECONDA

ELISA [*sola*]: È tempo ormai che una costante fiamma
Nel mio seno s'accenda. Amai finora

Quanto la stessa vita. Un maggior bene
 Anzi spero da voi
 ELISA: S'è in mio potere,
 Negar non lo saprò.
 DON GIOVANNI: Del vostro cuore
 Il prezioso dono.
 ELISA: E che fareste
 Del mio povero cuor?
 DON GIOVANNI: Vorrei riporlo,
 cara, nel seno mio.
 ELISA: Mal si conviene
 Ad un nobile sen rustico cuore.
 DON GIOVANNI: L'oltraggio della sorte assai compensa
 Il vostro di beltà ricco tesoro
 Al primo balenar de' vostri sguardi
 Io ferito rimasi, e tanto strazio
 Non fecero di me que' masnadieri,
 Quanto voi ne faceste del cuor mio. (pp. 229-230)

Después de estas fingidas dulces palabras, que Elisa no cree, Don Giovanni indica de dónde proviene: es napolitano. Por primera ocasión la hispanidad del seductor es negada en cierto sentido: raro detalle, pues los italianos y los demás autores europeos siempre reflejaban el rasgo español del seductor.

En esta misma escena Elisa quiere saber quién es aquel que le ha hablado. Al ser una pastora, nota una diferencia en el trato que Don Giovanni, como hombre le confiere a diferencia de sus iguales. Se da cuenta que el estilo con el que habla y con el que se dirige a ella es el de un caballero, un noble; categoría con la que nunca había tenido contacto:

ELISA: Siete voi cavaliero?
 DON GIOVANNI: Io nacqui tale,
 E tal morrò.
 ELISA: Dove la culla aveste?
 DON GIOVANNI: Di Partenope in seno.
 ELISA: I vostri passi
 Dove sono indrizzati?
 DON GIOVANNI: In ver Castiglia.
 ELISA: Per qual cagion?
 DON GIOVANNI: Per inchinarmi al trono
 Del vostro re, che alla Castiglia impera. (p. 231)

Con estas palabras, Don Giovanni demuestra que al afirmarse napolitano no se considera súbdito del rey de España.

A comparación del don Juan español que esconde su nombre a la duquesa Isabela y a todas las que puede, este Don Giovanni se presenta con todo orgullo ante Elisa, y la

intenta seducir, mas la audaz mujer recuerda que en realidad al que lleva en el corazón, es a su querido Carino.

De igual manera en esta parte en particular se mencionarán los dioses, lo que nos permite observar la ambientación pagana, aunque el sentido católico sigue siendo evidente, así como en *L'ateista fulminato*. En esta obra, Goldoni actúa como en los textos de la comedia del arte; sustituye a todas las posibles expresiones católicas, expresiones que mencionan la divinidad con términos paganos. En la *Commedia dell'arte* ésta era una precaución indispensable para evitar censuras y represiones. En el caso de Goldoni suponemos que dichas censuras ya no eran tan activas por la época en que él escribe; sin embargo, el autor pudo haberse sentido incómodo por insertar elementos de la religión oficial en una obra cuya historia, a todas luces, no era de su agrado, ni correspondía a su ideología. Ésta es la escena en que el burlador promete nupcias a la bella campesina, y jura lealtad por los “dioses”. Así continúa la escena tercera del segundo acto:

ELISA: Il nome vostro?

DON GIOVANNI: Il nome mio non celo:

Don Giovanni Tenorio.

ELISA: Ah don Giovanni!

DON GIOVANNI: Sospirate? Perché?

ELISA: Sa il ciel, se avete

Con voi tutto portato il vostro cuore.

DON GIOVANNI: Tutto meco sinora ebbi il cuor mio,

Ora non più che fu da voi rapito.

ELISA: (Vorrei far mia fortuna. Il mio Carino

Mi sta nel cuor) [*da sé*]

DON GIOVANNI: Siate pietosa, o bella;

Io trarrovvi dal bosco. In nobil tetto

Posso guidarvi a comandare altrui:

Le rozze lane cangerete in oro,

E di gemme fornita, ogni piacere

Sarà in vostra balia.

ELISA: Se non temessi

Rimanere delusa...

DON GIOVANNI: Io non saprei

Come meglio accertarvi: ecco la mano.

ELISA: Fra noi s'usa giurare, e sono i Dei

Malleadori della fè.

DON GIOVANNI: (Si giuri

Per posseder questa beltà novella) [*da se*]

Giuro al nume cha al cielo e al mondo impera,

Voi sarete mia sposa.

ELISA: E se mancate?

(pp. 231-232)

Y entonces viene, al igual que en el *canovaccio* visto anteriormente, la sentencia que ha de recibir aquel que no cumpla un juramento divino. Debemos tomar en cuenta que en la obra el juramento se hace mediante una expresión pagana: “giuro al nume che al cielo e al mondo impera” (p. 232). De tal suerte que es el propio Don Giovanni quien se burla de los dioses y de Elisa, al jurarle amor eterno, vaticinando la manera en la que ha de pagar con su muerte. No sabemos con exactitud si éste haya sido el momento en que una expresión italiana, que a la fecha continúa siendo pronunciada: *Che il cielo mi fulmini* (con la equivalencia española “¡que me caiga un rayo!”), haya nacido en este momento o si ya existía entonces:

DON GIOVANNI: Cada un fulmin dal cielo, e l’alma infida
Precipiti agli abissi. (p. 231)

En la escena siguiente aparece otra de las infamadas damas: es la presentación de Donna Isabella. Se respeta su origen napolitano como en los textos españoles: es la duquesa de Altomonte. En el caso de este drama goldoniano procede, al igual que don Giovanni, de Nápoles, tal como se indica en estos versos: “...D’Altomonte / Isabella son io; trassi il natale / Di Partenope in seno, in nobile culla” (p. 233).

Isabella debe aparecer vestida como hombre. Al llegar a España es asaltada por varios ladrones, quienes creen robar a un viajero y no a una mujer sola; que por cierto sabe el arte de la esgrima. Aparece entonces el duque Ottavio, quien *lo* ayuda –ignorando que de mujer se trata– y blandiendo su espada, a emparejar el duelo. Descubre que a quien ha ayudado es una mujer que ha llegado a Castilla persiguiendo a Don Giovanni por haber sido burlada por él.

Es también en esta escena que Donna Isabella indica que también Don Giovanni es napolitano: lo anuncia en el momento de decir que fue traicionada, por un hombre que nació en su misma tierra. De esta manera se ve una diferencia con respecto a los textos españoles, en donde Don Juan es ibérico, sevillano y sólo se encuentra castigado en Nápoles –aunque debe subrayarse que en el contexto de la época del Don Juan español Nápoles es España²⁹–.

²⁹ Nápoles dejó de ser Virreinato español en 1706. Desde este año empieza la influencia y luego el gobierno virreinal austriaco. Hasta 1734 en que Carlos de Borbón, hijo del rey Felipe V de España vuelve a conquistar Nápoles que sucesivamente se reúne con Sicilia y forma el Reino Borbónico, pero independiente de España, que durará hasta 1860. En la época en que Goldoni escribe su *Don Giovanni* evidentemente la identificación de Nápoles con España ya no era natural ni válida.

En la obra de Goldoni –aunque el comentario va contra lo dicho por Farinelli y por el propio Goldoni– Donna Isabella es una de las conquistadas por Don Giovanni que lo persigue, y esto es uno de los elementos que se repiten en las versiones tradicionales de Don Juan:

ATTO SECONDO

SCENA QUARTA

DONNA ISABELLA: Al mio liberator svelar m'è forza
Tutti gli arcani miei. Mentito sesso
Coprono queste spoglie. D'Altomonte
Isabella son io; trassì il natale
Di Partenope in seno, in nobile culla.

OTTAVIO: Perché il sesso mentir? Quale avventura
Alla patria vi toglie? E perché sola
In sì tenera etade, errando andate?

[...]

DONNA ISABELLA: io son tradita
E il traditor che nell'onor m'offese,
Ver Castiglia addrizzò l'orme fugaci.
Rinvenirlo desio.

OTTAVIO: Ma chi è l'ingrato?

DONNA ISABELLA: Don Giovanni Tenorio, unico germe
D'una illustre famiglia, anch'egli nato
Sotto il barbaro ciel che mi diè vita.

(pp. 233-234)

Después de esto aparece una escena en donde Carino ve a su Elisa con Don Giovanni, quien emplea un disfraz de campesino, pues al haber perdido la ropa en el asalto la buena campirana le facilita prendas para evitar que esté desnudo. Carino alcanza a escuchar cómo su prometida acepta la promesa de esponsales por parte de Don Giovanni, quien, no obstante esté vestido como un campesino, sigue llevando la peluca blanca típica de la clase alta y el maquillaje que le blanquea totalmente el rostro, y que aparte de estos detalles continúa teniendo el trato de fineza y galantería que lo denota como un noble educado:

SCENA QUINTA

CARINO: [...]
... Elisa
Corri... Che miro? Un pastorello ha seco?
No, che non è un pastore. Ai rozzi panni
Rassembra tal; ma i finti crini ornati,
Il bianco volto e il camminare altero
Sono di cittadini sicuri segni.

(p. 235)

Éste es otro detalle realístico que se contrapone al absurdo señalado por Goldoni, que el héroe hacía naufragio con todo y peluquín.

En el tercer acto hay un dialogo totalmente novedoso: Don Giovanni es calmado, incluso podría decirse cortés. Es un mentiroso, no un *scellerato* como el que se ha visto con antelación. De esta manera reacciona al ser arrestado por Don Alfonso, inculpado por haber burlado a Donna Isabella en Nápoles:

ATTO TERZO

SCENA OTTAVA

DON ALFONSO: Don Giovanni, voi siete illustre germe

Di segnalati, gloriosi eroi.
Degenerar dalle virtù degli avi
Non potreste volendo, onde non puossi
Da voi sperar ch'opre famose e degne.
[...]

DON GIOVANNI: Pur troppo anch'io della comun sventura

A parte fui nel seguitar Cupido.
Amai, ed amo ancor; ma l'amor mio
Colpevol non mi rende, anzi l'onesta
Fiamma m'accende di pudico amore.
Amo la sposa mia quella che il cielo
Mi destinò, quella il cui nodo piacque
Alla patria, ai congiunti ed al mio cuore.

DON ALFONSO: posso il nome saper?

DON GIOVANNI: Donna Isabella

De' duchi d'Altomonte.

DON ALFONSO: E fur le nozze

Stabilite fra voi?

DON GIOVANNI: Volesse il cielo!

Che or non sarei dall'idol mio lontano

DON ALFONSO: Ma perché abbandonarla?

DON GIOVANNI: Empio destino

Mi divide da lei. Mi offese ardito
Un ministro del re. Dall'ira acceso,
L'invitai colla spada; ei venne, e il fato
Lo fe' cader sotto il mio braccio al suolo.
Spiacque al re la sua morte: io per sottrarmi
Da' primi sdegni suoi, lasciai la patria;
Mi staccai dal mio bene (Una menzogna
Sostener non si può senz'altre cento) [*da sé*]

(pp. 251-252)

Lo que Don Giovanni no sabe es que la burlada dama se encuentra también en Castilla y que el interrogatorio al que había sido expuesto se debía precisamente a que Don Alfonso había platicado con la duquesa de Altomonte. Después de esto la sorpresa para Don Giovanni es encontrarla vestida como hombre:

SCENA NONA

OTTAVIO: Signor, donna Isabella è qui dappresso,
Che parlarvi desia
DON ALFONSO: Giunge opportuna.
OTTAVIO: (Don Giovanni è confuso) [*da sé, poi va ad introdurre donna Isabella*]
DON GIOVANNI: (Or si v'è duopo
Di sciolto labbro e coraggioso ardire) [*da sé*]
DONNA ISABELLA: (Ecco il mio traditor) [*da sé*]
DON GIOVANNI: Dov'è colei
Che di donna Isabella usurpa il nome?
DON ALFONSO: Eccola inanzi a voi
DONNA ISABELLA: Sì, quella io sono...
DON GIOVANNI: Perdonate, signor, questi ch'io miro
Uomo o donna non so, mentisce il nome,
Favole sogna, e può mentire il sesso.
[...]
Come? Donna Isabella in viril spoglia,
Sola fuor della patria, andare in traccia
D'un fuggitivo? Una donzella illustre
Di fresca età, d'onesto amore accesa,
Non ardisce cotanto. Ah se non fosse
Dal vostro aspetto il mentitor difeso,
Lo vorrei di mia man stendere al suolo. (pp. 252-253)

Después de tal respuesta Donna Isabella estalla de furia; dirá al embustero burlador que él la ha abandonado. El acusado le pide pruebas, mas lo único que conseguirá es una maldición. La prueba, según Donna Isabella, está en el juramento ante los dioses, que como se vio anteriormente aleja esta versión del contexto católico, aunque otorga la ubicación de una realidad social de la época en la que se desarrolla este *Don Giovanni*. Al no tener prueba fidedigna, Don Alfonso ha de hablar de justicia:

DON ALFONSO: Per giustizia ottener, porger non basta
Mal fondate querele. Ove si tratta
Di giudicar, le prove si richiedono
Chiare, qual chiaro è nel meriggio il sole. (p. 253)

Tras encontrarse sola, abandonada y humillada por segunda ocasión, lo único que puede hacer Donna Isabella es escapar: intenta regresar con los duques de Altomonte, sus padres, para ver si de ellos puede obtener el perdón; antes de partir dice a los presentes en el juicio –incluido el duque Ottavio–:

DONNA ISABELLA: Stelle! Degg'io
L'oltraggio tolerar senza vendetta?

Duca, gli uffizi vostri...
OTTAVIO: Riparar non saprei.
DONNA ISABELLA: Se la mia vita
Altro non valmi che a serbar l'indegno,
Cagion del mio dolore, ah questa ancora
Offrasi in sacrificio al mio tiranno.
Sì, perfido, morirò. Se non v'è in terra
Chi ti sappia punir, faranlo i numi,
Lo farà il tuo delitto e il tuo rossore [*parte*].

(p. 254)

En el acto cuarto se encuentra otro de los puntos álgidos del donjuanismo: la muerte del Comendador, que en los dramas españoles *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador de Sevilla*, es el momento en el que la historia del seductor llega al clímax: Don Juan Tenorio intenta burlarse de Doña Ana de Ulloa al introducirse por la ventana de la recámara de la dama, fingiendo ser el marqués de la Mota, el Comendador al intentar defender a su hija del ultraje y la humillación es matado por una certera estocada del *burlador*.

En el caso de Goldoni, este momento es presentado de una forma completamente distinta: el Don Juan goldoniano es un huésped de honor. Tras llegar a Castilla es invitado a cenar por el comendador. Gracias a la acotación de la escena primera del acto cuarto: “Camera in casa del Commendatore con mensa preparata” y el diálogo de bienvenida, se nota que Don Juan es huésped distinguido del Commendatore Lojola.³⁰ Hay una parte en la segunda escena en donde el anfitrión deja solos a Don Giovanni y a su hija; entonces pasará lo que ya se sabe, con la diferencia que ahora Don Giovanni es capaz de maltratar a Donna Anna e incluso amenazarla de muerte con la espada desenvainada. La burla no es consumada al igual que en *Burlador* y *Tan largo*.

ATTO QUARTO

SCENA SECONDA

DON GIOVANNI: Eh, che l'amore
Tutto può in noi; e se m'amaste, o cara...
DONN'ANNA: Che vorreste da me?
DON GIOVANNI: La destra in dono;
E poi sappialo il padre. Eh tutto lice
Per formarsi un contento; ed io mi rido
D'un vano inutile rispetto.
DONN'ANNA: E ardite
Di parlarmi così? Ma questa è un'onta,

³⁰ Nótese cómo Goldoni intenta reproducir y conservar el sonido del apellido Ulloa, al intentar italianizarlo con el nombre Lojola. Termina respetando la hispanidad del personaje cambiando el apellido al equivalente del nombre Loyola.

Che mi provoca a sdegno.
 DON GIOVANNI: Io vi consiglio
 Porgermi in don ciò che rapir potea
 Un cuor più risoluto.
 DONN'ANNA: E a questo segno
 Temerario s'avanza il vostro ardire?
 DON GIOVANNI: Sì, resistete invano: io vo' da voi
 La vostra mano in dono; o questo ferro
 Vi darà morte. [*impugna lo stile*]
 DONN'ANNA: Ah traditore, indegno!...
 Servi, padre, chi ascolta...?
 DON GIOVANNI: E padre e servi
 Chiamate in vano, invano i numi istessi
 Chiamerete, se al fine a' cenni miei
 Non v'arrendete; e questo ferro immerso...
 [*don Giovanni s'alza*]
 DONN'ANNA: Santi numi del cielo... [*alzandosi in atto di partire*]
 DON GIOVANNI: [*Trattenendola per le vesti*] Olà, fermate...
 DONN'ANNA: Ah scellerato!
 DON GIOVANNI: Io vi ferisco...
 DONN'ANNA: Indegno!
 Che violenze son queste?
 DON GIOVANNI: [*Vedendo di lontano venire il Commendatore, lascia donn'Anna*]
 Ah son scoperto!
 Farmi strada convien con il mio ferro. [*prende la spada ed il cappello*]
 (pp. 261-262)

Don Giovanni pretende huir de la casa del Comendatore pidiéndole permiso para dejar su casa, pero Donna Anna dice a su padre que aquel invitado es un traidor que intentó conquistarla por la fuerza, e incluso le indica al padre de haber sido amenazada:

ATTO QUARTO

SCENA TERZA

DONN'ANNA: Ah padre! È questi
 Un empio, un traditore. Ei la mia mano,
 Questa mia mano destinata altrui,
 Temerario voleva. Egli col ferro
 Giunsermi a minacciare
 COMMENDATORE: Empio! Le leggi
 Dell'ospitalità tradire ardiste?
 Malnato cavalier, chi a voi s'affida
 Oltraggiate, insultate? Uscite indegno,
 Fuori di queste soglie. Onta simile
 Vuol vendetta, vuol sangue.
 [...]
 Ah più non freno
 L'ira nel petto mio. Del proprio albergo
 Non m'arresta il rispetto. Anima indegna,
 Quella spada impugnate.

DON GIOVANNI: Incauto vecchio,
 Ti pentirai del forsennato ardire.
 COMMENDATORE: Vieni pure
 DON GIOVANNI: Son teco [*si battono*]
 COMMENDATORE: Ahi, son ferito!
 Torna, barbaro, torna... ah non mi reggo.
 DON GIOVANNI: Quel sangue nel mio sen pietà non desta.
 Chi è cagion del suo mal, pianga se stesso. [*parte*]

(pp. 262-263)

Viene el conocido duelo entre Don Giovanni e *il Commendatore*. Como es sabido la espada de Don Juan hace estragos en la vida del viejo y afrentado padre, quien muere solo, de pie, como los valientes que luchan hasta no poder más; su agonía es lenta, al grado de describir él mismo lo que va sintiendo: sus preocupaciones y el dolor de ver cómo su vida poco a poco se va apagando por la certera estocada de Don Giovanni:

ATTO QUARTO

SCENA QUARTA

COMMENDATORE: Ah fugge il vile, il traditor, né posso
 Seguirlo, oh Dio! Col vacillante piede.
 Ah ch'io manco, ah ch'io cado! Ah figlia, figlia,
 Non mi ascolti? Ove sei? Misera figlia,
 Chi avrà cura di te? Numi! Le forze...
 M'abbandonano; il cuor manca nel seno.
 Tremante il piè... più non sostiene il peso
 D'una vita che langue... oggetti foschi
 Mirano le pupille... io manco... io moro [*cade morto*]

(p. 263)

Donna Ana regresa y encuentra muerto a su padre:

DONN'ANNA: Eccomi, o genitor... Cieli! Che miro!
 Non respira... È già morto. Ah dov'è l'empio,
 Barbaro feritor? Crudo, spietato,
 Che ti fe' l'infelice? Ah padre amato,
 Questo tenero pianto il primo uffizio
 Sia della mia pietà. Ma da me attendi
 La più giusta vendetta. Il re negarmi
 Giustizia non potrà. Servi, l'estinto
 Signor vostro dal suol togliete almeno. [*Servi portano altrove l'estinto*]

(pp. 263-264)

Para el acto quinto, en el caso del *Don Giovanni Tenorio* de Goldoni, aquello que los textos donjuanescos anteriores reproducen en todas las representaciones es el encuentro final, que generalmente se ambienta en un cementerio, en frente del mausoleo de la familia Ulloa (*Burlador / Tan largo*) en donde la ambientación, aparte de ser de noche, se mezcla

con lo tenebroso, y las tinieblas, que en el principio del mito se muestran como aliadas del personaje *burlador*, ahora son sus enemigas.

Según la estructura española del mito, el seductor llega a la antesala de la muerte en un entorno lóbrego y mortuorio, donde aparece la estatua vengadora que vuelve a la vida tras la blasfema invitación a cenar. En el caso de Goldoni la estatua existe, pero no camina, no habla, no se mueve, sino que sigue su verdadera naturaleza de objeto inerte conservando el realismo que Goldoni imprimió en su teatro, tal cual lo indicó en sus *Mémoires*: “nella mia rappresentazione la statua del commendatore non parla, non cammina, né va a cena in città”.³¹ Por ende no hay *Convitato di pietra* en esta versión que pretende ser un reflejo de la realidad: el dar vida a una estatua de piedra es algo risible para el autor, por ser imposible y absurdo. Y esto es lo que hace que el final de este *Don Giovanni Tenorio* cambie de lo acostumbrado en la tradición donjuanesca: Donna Anna, llena de rabia, hambrienta de venganza, niega el perdón a Don Juan, y no siente piedad por él, todo lo contrario. Como una novedad nunca antes vista, el seductor pide perdón y piedad:

ATTO QUINTO

SCENA SETTIMA

DON GIOVANNI: Ah, donn'Anna, pietà!

DONN'ANNA: Pietà mi chiede

Chi pietà non conosce? Empio! Abbastanza
Lusingar mi lasciai da' vostri inganni.
Misera me s'io secondato avessi
Il disegno crudel del vostro cuore!
A qual barbaro strazio, a qual destino
Riserbata mi avreste? Il ciel pietoso
Mi soccorse per tempo. Alzate i lumi,
Barbaro, a quella gloriosa imago:
Voi gli apriste nel sen la crudel piaga,
E con essa chiedendo al ciel vendetta
L'alto potere invocherà dei numi.

(p. 277)

Al no obtener el perdón ni la compasión de los dioses, e incluso al sentir que todo ha acabado, Don Juan pide una muerte repentina y noble, por la espada, tiene miedo y no quiere enfrentarse con su destino. Suplica que alguien le ayude a morir y nadie le cumple su deseo. Don Juan se muestra cansado de vivir, como si la tortura por sus malas acciones fuera precisamente de continuar viviendo. Él mismo pide morir y lo hace suplicando, pues

³¹ C. Goldoni, *Mémoires*, p. 65.

continuar con vida ya no es algo que ni siquiera él soporta. Llega a dudar incluso de que haya dioses en el cielo:

SCENA OTTAVA

DON GIOVANNI: Dunque morir degg'io? Perfide stelle
Finito ho di sperar? Ah un ferro almeno
Mi togliesse la vita, e mi troncasse
La vergogna e il dolor. Vieni Carino,
Vieni amico pastor. Tu mi soccorri,
Tu mi presta conforto in questo estremo
Giorno per me fatal.

CARINO: Darovvi aita,
Per avermi infedel resa la sposa?

DON GIOVANNI: Vendica i torti tuoi. Non ti chied'io
Vita, né libertà; morte ti chiedo.
Svenami per pietade. Io sono stanco
D'attender più della mia vita il fine.

CARINO: Siete voi disperato?

DON GIOVANNI: Si, lo sono;
Per me non vi è più scampo. È la pietade
Terminata per me. Sono crudeli
Meco gli Dei, se Dei vi sono in cielo.

(p. 277)

A lo que Carino responderá como los criados lo hacen en las otras obras, quienes siempre están temerosos de los designios divinos. Esto permite ver que en la figura de este Don Juan existen por parte del seductor dudas agnósticas. También hay que recordar que el personaje de Carino está indicando una situación realista, es el vínculo que otorga el autor para que esta pieza aterrice en la realidad.

De igual forma, el personaje de Carino, el pastor, tomará por momentos el lugar de los criados, inexistentes en esta obra dramática, y también de la estatua de piedra, pues en sus diálogos están tanto los consejos de cambio de vida que en las otras versiones examinadas le proporcionan los cansados sirvientes, como la sugerencia que el ente maravilloso le ofrece en sus encuentros: arrepentirse, lo que bien se sabe que Don Juan no alcanza a sentir, y orgullosamente no quiere. Nótese como el pastor le aconseja no blasfemar, por el contrario le indica –casi en un contexto católico– que la salvación está por llegar y que con la humildad del corazón pida que sus penas sean escuchadas. Don Juan por el contrario sigue negando a Dios, incluso niega, blasfemo, poder arrepentirse ante un “sordo cielo”:

CARINO: Non parlate cosí. Vi sono i Dei;
E crudeli non sono. A lor volgete

Con umil cuor le calde preci e i voti,
E il soccorso verrà.
DON GIOVANNI: Che Dei, che voti?
Che sperare poss'io dal sordo cielo?
Già per lunga stagion perduto ho l'uso
Di favellar coi numi. [*parte*]

(p. 277)

Don Giovanni es capturado: entre todos lo acorralan y lo encierran en una improvisada prisión en donde el pastor Carino es quien, aparte de vigilarlo para que no escape, es el único contacto humano que tiene. Desconsolado, el prisionero invoca a las Furias del Averno (equivalente del demonio cristiano), lo que llena de miedo al fiel Carino, quien le aconseja al prisionero, al que vigila, que se arrepienta de sus acciones y de su vida, le implora que el arrepentimiento sea de corazón y así el sordo cielo al que se refiere Don Giovanni no lo desampará.

Antes de morir, Don Giovanni se arrepentirá, y dirá a manera de una recapitación lleno de horror quiénes fueron aquellas mujeres a las que burló. Les pide a gritos que se venguen de lo que él les hizo. Es de las pocas obras donjuanescas en donde se puede apreciar el miedo y el arrepentimiento por parte del personaje; en la mayoría de los casos existirá una total renuencia al arrepentimiento. He aquí la escena:

CARINO: (Il cuor mi trema) (*da sé*)
Ma lo stato in cui siete, almen vi faccia
In voi stesso tornar. Da chi potreste,
Se la niegan gli Dei, sperare aita?
Pentetevi di cuor. Via, don Giovanni;
Siete cavalier, non disprezzate
D'un pastore il consiglio. È forse questa
L'ultima volta che per me vi parla
La celeste pietà. Mirate il cielo...
DON GIOVANNI: Ah, che piuttosto invocherò d'Averno
Le terribili furie. Esse verranno
A lacerarmi il seno. A un disperato
Pietà non giova, inutile è il consiglio;
Deggio morir, ma venga seco a trarmi
Una volta la morte. Iniquo fato!
Empia sorte! Crudel, barbara madre,
Che mi desti alla luce! Empia nutrice,
Che nella culla non troncasti il filo
Di sì perfida vita! O maledetto
Giorno in cui nacqui! Oh scellerati affetti,
Che nutristi il mio cuor! Donn'Anna, Elisa
Donna Isabella! Ah chi di voi mi svena?
CARINO: (Inorridisco!) [*da sé*]
Deh calmate il furor che sì v'accieca;

Ritornate in voi stesso.

(pp. 277-278)

Don Giovanni desde donde se encuentra encerrado alcanza a ver la estatua del Commendatore y la llama intentando comunicarse con ella, casi como en las otras obras, sin embargo, la marmórea figura no se moverá de donde está erigida, sino que Don Giovanni será llevado al más allá de otra forma, como en las obras de teatro en Francia: *L'Athée foudroyé* y en Inglaterra *The Libertine*.

Se muestra a continuación que Goldoni en el momento de escribir su Don Giovanni Tenorio presentó irónicamente el detalle de la estatua de piedra, lo que demuestra el conocimiento por parte del autor del tema que desarrolla en esta obra. Pero su protagonista, en los momentos de hablarle a la estatua de mármol y desafiarlo a que se vengue, en realidad está desafiando el poder de Dios, y es en estos momentos cuando por fin le cae un rayo y lo fulmina. Y es cuando Don Giovanni demuestra con sus palabras la existencia de Dios.

DON GIOVANNI: Eccomi alfine

Disarmato, rinchiuso, e da ria fame
Tormentato, e da sdegno aspro e feroce.
Commendator, che fai? Perché non vieni
A vendicar il sangue tuo? Quel marmo
Perché non scende a precipizio, e seco
Me non porta sotterra? Ah potess'io,
Pria di morire, un'altra volta almeno
Lacerare il tuo sen! Numi spietati,
Deità menzognere, il vostro braccio
Sfido a vendetta. Se fia ver che in cielo
Sovra l'uomo mortal vi sia potere,
Se giustizia è lassù, fulmine scenda,
Mi colpisca, mi uccida e mi profondi
Nell'inferno per sempre.

[Viene un fulmine che colpisce Don Giovanni; la terra si apre, e lo profonda.
Carino spaventato fugge.]

(pp. 278-279)

De esta manera, en Goldoni se repiten las situaciones que fueron vistas en Francia e Inglaterra, pero no se acata el elemento maravilloso que el espíritu positivo y realista de Goldoni considera no sólo imposible en la realidad, sino ridículo y absurdo. No obstante que no se cumpla en su totalidad la reproducción de la historia de Don Juan, este texto servirá para marcar en Italia una parte que modernizó el mito donjuanesco haciendo que la estatua de piedra desobedezca a Don Giovanni cuando éste pide que se lo lleve, que

cumplía su venganza, situación que no se repite en otras obras en donde es siempre necesaria la intervención del ente marmóreo en la vida avatares y muerte de Don Juan.

Además de la de Goldoni existe existe otra lectura del mito en aquel famoso *Don Juan Tenorio* de José de Zorrilla, completamente ambientado en el catolicismo; también allí se omitirá la animación de la estatua del Comendador; y en esa obra Don Juan habrá de ser perdonado por la misericordia de Dios, no mostrada aquí, invocada por doña Ana de Pantoja.

3.2. Las *Mémoires* de Giacomo Casanova o la personificación del mito de Don Juan

El mito de Don Juan logró ser llevado a la realidad, según lo cuenta en sus memorias uno de los considerados más prodigiosos amantes, seductores y conquistadores, el italiano Giacomo Casanova, cuyo apellido se logró convertir en un sinónimo y un estereotipo para denotar a los hombres que gustan de seducir a gran cantidad de mujeres; consiguiendo con esto ser una referencia similar a aquello que se ha acuñado con el nombre de Don Juan.

A pesar de ser italiano, veneciano de nacimiento, la obra de Giacomo Casanova no pertenece a la literatura italiana, por el contrario, forma parte de la literatura francesa, pues el extravagante hombre, quien dice haber amado –y haber sido amado– a más de cien mujeres, ciento treinta y dos para ser exactos, decidió no escribir en italiano, ni en veneciano (como en muchas ocasiones lo hiciera Goldoni) por encontrar su lengua de nacimiento poco difundida. Según lo indica: “J’ai écrit en français, et non pas en italien parce que la langue française est plus répandue que la mienne.”³²

Lo narrado en las *Mémoires de ma vie* de Casanova prácticamente trata el aspecto biográfico del *gran amante*. Sin embargo, sus memorias recrean, desde el primer volumen (de doce que conforman las *Mémoires* completas), un catálogo de amantes, cuyos encuentros y seducciones sin escrúpulos o mojigaterías va contando con lujo de detalles, haciendo de sí mismo un personaje, un protagonista de una obra de ficción.

Indica Margarita B. Pontieri al comentar las *Mémoires* en español:

Destinado a la carrera eclesiástica por su abuela, recibe en Venecia las órdenes menores en tanto va afianzando relaciones sociales y participa de nuevas aventuras amorosas. Sus

³² Cf. Giacomo Casanova. “Prefacio” a *Historia de mi vida*, tr. Enrique Silván, Manuel Suarez, G. Gómez de la Mata, María del Pilar Ganose, Buenos Aires, Edaf, 1962, p. XXXVIII.

amores con Giulietta, Lucia, Nanetta son descriptos en las *Memorias* y muestran cómo el joven aspira al goce en todas sus formas, sin verse afectado por escrúpulos morales.³³

La primera de todas las víctimas parece ser la de la sobrina de un abate, el doctor Gozzi, de nombre Bettina. Según cuenta el propio Casanova en el capítulo II que precisamente titula “Mi primer conocimiento tierno”:

Una mañana [Bettina] vino a mi cama, me traía un par de medias blancas que me había tejido. Después de haberme peinado me dijo que necesitaba probármelas para ver los defectos y tomar nota para hacerme otras. El doctor había salido a decir misa. Cuando se disponía a probarme las medias me dijo que tenía los muslos sucios, y sin pedir permiso se dispuso seguidamente a lavármelos. Me hubiera afrentado si le hubiera parecido tener vergüenza; la dejé hacer si prever lo que iba a pasar. Bettina sentada en mi cama, llevó muy lejos su celo por la limpieza y su curiosidad me causó una voluptuosidad tan viva que no terminó mas que cuando no pude contenerme más. Una vez calmado me reconocí culpable y me creí obligado a pedirle perdón. Ella, que no lo esperaba, después de haberlo pensado un momento, me dijo con tono indulgente que la falta era de ella, pero que esto no se le ocurriría más. Después me dejó abandonado a mis reflexiones, que fueron crueles.³⁴

Pero hay otro aspecto notable en estas *Mémoires*: en ellas el autor aparece junto con una gran cantidad de personajes importantes de la Historia. Narra en primera persona la relación que tuvo con los enciclopedistas Voltaire, Rousseau y Montesquieu, las reuniones y charlas con grandes monarcas de la época, como Catalina II de Rusia y Federico II de Prusia. También aparece nombrada la amistad que llegaron a tener él y el gran músico de Salzburgo, Wolfgang Amadeus Mozart.

Lorenzo da Ponte llega a complementar en algunos pasajes de sus *Memorie* algo que Casanova excluyó de sus relatos de vida, como la reunión que varios biógrafos del maestro de Salzburgo indican que se llevó a cabo, en donde el argumento de la ópera de Mozart *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, según parece, fue revisado, e incluso en algunas partes sugerido, por Giacomo Casanova. Así como cuenta Marcel Brion:

Quiso el azar que se encontrase en Praga, aquel mismo año y al mismo tiempo que ellos, el viejo amigo de Da Ponte, Casanova, el enigmático caballero de Seingalt, envejecido, casi indigente [...]. Casanova escribía sus memorias para perpetuar el recuerdo de sus antiguos placeres. La dudosa fama que tuvo en otro tiempo, cuando iba de ciudad en ciudad seduciendo a las mujeres y llevando a buen término las secretas misiones que se le confiaban, se había extinguido. Casanova pertenecía a una época agitada. El regreso a la seriedad, [...] a la razón, a la sensibilidad prerromántica, subrayaba el anacronismo de aquella figura del libertino amable y granuja, ya un anciano gesticulante. Para quien aún tuviese en la mente la idea de su radiante juventud y pensara en todas las mujeres que lo

³³ Margarita B. Pontieri, “Prefacio” a G. Casanova, *Historia de mi vida*, tr. Margarita B. Pontieri, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 4.

³⁴ G. Casanova, *Historia de mi vida*, tr. de Enrique Silván et al., p. 16.

habían amado, en todas las aventuras de las que había sido el héroe, resultaba casi terrorífica aquella figura de fantasma o espantajo [...]. Da Ponte no necesitaba la presencia de Giacomo Casanova para trazar el retrato de Don Juan. Para el italiano se trataba de un encuentro divertido y nada más. Para Mozart, por el contrario, el encuentro tenía algo de fatídico, que confirmaba el concepto que él tenía del carácter y del destino de Don Juan. Príncipe de la juventud, Don Juan no debía envejecer. ¡Antes el infierno que la vejez!³⁵

Quien fuera el libretista de Mozart, Lorenzo da Ponte, es omitido dentro de las *Mémoires* de Casanova. La relación de amistad se conoce sólo gracias a que Da Ponte devela en sus propias *Memorie* experiencias no mencionadas por Casanova: el libretista mozartiano da cuenta del *modus operandi* de su amigo:

Nacque Giacomo Casanova a Venezia, dove, dopo varie vicende, fu per ordine degl'inquisitori di Stato fatto mettere sotto i Piombi, e questo perché certa dama si lagnò, con uno di quel tribunale che le faceva il cicisbeo [...]. Come le passioni sue erano d'una tempra vivissima ed infiniti i suoi vizi, così per lo sfogo di quelle e di questi gli occorreva, come può credersi, molto danaro; e, quando questo occorreagli, tutto divenia per lui lecito, onde ottenerlo. Essendo egli, dunque, ridotto una volta a poverissimo stato, ebbe casualmente la sorte d'esser presentato a una donna ricchissima, che, sebbene vicina a' sessanta, amava follemente i begli uomini. Accorgendosi di ciò Casanova, cominciò a vagheggiarla con somma cura, e pretese d'essere di lei innamorato.³⁶

Mediante la mención de las *Memorias de mi vida* de Giacomo Casanova es preciso indicar que el donjuanismo en la literatura ha inspirado la creación de personajes como el que se inventa Giacomo Casanova de sí mismo; nos ofrece el autor relatos desde los diecisiete años, en cada momento de su vida en esta amplísima biografía, esperando que el lector piense que sucedieron de verdad en situaciones reales. Por la exageración que se muestra en varios momentos, en donde se dibuja a sí mismo cual si fuera un superhombre, podría inferirse que dichas “experiencias” de vida en realidad se deben a una imitación del personaje Don Juan, y al emularlo Casanova se inventa su catálogo de amadas.

Es gracias a estas *Mémoires* que en el personaje de Casanova no sólo se tiene como referencia en la literatura francesa, sino que también se encontró un símil del personaje de sus memorias con Don Juan, al grado que hoy en día ambos nombres son estereotipos para indicar y significar la galantería, la seducción y la conquista al por mayor de las mujeres por un hombre.

³⁵ Marcel Brion, *Mozart*, tr. Víctor Pozanco, Buenos Aires, Vergara, 2006, p. 284.

³⁶ Lorenzo da Ponte, *Memorie. I libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, [1976] 2006, p.170.

CONCLUSIONES

En el siglo XVII, a partir de la formalización de la Comedia Nueva dictada en endecasílabos en 1609 por Félix Lope de Vega y Carpio, conocida como *Arte nuevo de hacer comedias*, nació el teatro del Siglo de Oro. Gracias a los nuevos principios reconocidos por el Fénix de los Ingenios, como le llamara Miguel de Cervantes en *La Galatea*, en la segunda década de aquel honroso siglo surgió el mito del seductor, burlador y libertino Don Juan.

La tradición y la historia de la literatura indicaron, durante casi cuatro siglos, de forma insegura, que dicho acontecimiento había ocurrido en la comedia de costumbres titulada *El burlador de Sevilla y combidado de piedra* (1630). Sin embargo este error se matiza hacia finales del siglo XX cuando el crítico español Alfredo Rodríguez López-Vázquez, siguiendo los estudios de antiguos eruditos como Marcelino Menéndez y Pelayo y Arturo Farinelli, quienes desconfiaban del *Burlador*, como el inicio de Don Juan apunta con más datos que el personaje y su mito en realidad habían comenzado en un drama más antiguo, estrenado entre los años 1614 y 1617, de título *Tan largo me lo fiáis*.

Igualmente el estudioso español logró definir que el verdadero autor de Don Juan en realidad era un actor y comediógrafo, originario de Murcia, de nombre Andrés de Claramonte y Corroy, y no el fraile Téllez, dueño del ilustre pseudónimo Tirso de Molina, a quien erróneamente se le había atribuido el origen del drama en donde se iniciara el mito.

Se ha logrado definir a Don Juan como un mito por la constante repetición de elementos característicos y circunstancias que han respetado los autores que han tratado el tema de su figura en la literatura, así como en las representaciones destinadas a la expresión musical: Don Juan se crea en el momento de repetirse. Esta situación le otorga a Don Juan casi la inmortalidad de un semidiós, razón por la que el personaje nunca envejece, y tampoco encuentra la muerte; todo lo contrario, vuelve al origen de su ciclo vital para recorrerlo de nueva cuenta, en diversos ambientes y épocas.

Es posible encontrar un Don Juan en diversas versiones posteriores al Siglo de Oro, y presenta con el original similitud de lugares, que vuelven a repetirse, junto con las mismas conductas que definen al personaje y lo recrean como un mito. Por eso es posible

encontrar siempre la ruta de escape del personaje perseguido por sus fechorías –en cualquiera de las obras– de Nápoles a Sevilla. Mientras la recorre, junto a su criado, puede verse de nueva cuenta cómo seduce, conquista, burla y colecciona mujeres; y en casi cada una de las nuevas manifestaciones literarias, que lo hacen vivir otra vez, se repite el duelo y la muerte del Comendador, al igual que el despertar de la estatua de piedra, su único castigador, aquella fuerza maravillosa: el heraldo divino que busca terminar con el infinito Don Juan y sus interminables calamidades. Por el contrario, como se ha visto, irónicamente este elemento maravilloso es lo que en gran parte propició la reproducción de los avatares de Don Juan en la literatura.

Nos hemos atrevido a definir al de Don Juan como un mito que tiene su origen en sí mismo –parafraseando a Mircea Eliade. Don Juan logra su creación, recreación y repetición, de una forma casi autónoma, que permite por una parte que el personaje evolucione en el tiempo y se vuelva un mito actual, aunque las referencias primitivas hayan surgido en la tradición oral europea, mucho antes que la primera versión dramática española.

Italia se convierte en la parte más importante de la transmisión europea del mito de Don Juan, por ser la primera escala fuera de España, en donde la aceptación y la reafirmación del mito, lograda por las nuevas versiones, consiguió que en los demás países europeos se conociera, y se encontraran nuevas maneras de hacerlo revivir en las respectivas literaturas, sin traicionar nunca el sentido original de la conducta del seductor, así como los lugares comunes en los que se consagró el origen español del *burlador*.

La transmisión y los ejemplos mostrados, en este estudio, de *La transmisión del mito Don Juan en Italia*, permiten observar y comprobar la ductilidad del mito, que si bien llegó siendo parte de la literatura española, encontró fácilmente alojamiento en la italiana, donde se dio su reproducción en casi todos los géneros teatrales: desde los escenarios, donde la creatividad de los actores revivía a Don Giovanni, haciéndolo convivir con distintos personajes de la tradicional *Commedia dell'arte*, hasta encontrarse en la realidad del teatro goldoniano, en donde una nueva visión, más realista, del mito donjuanesco hizo que el seductor tuviera un final alternativo, sin la acción de la estatua vengadora, y donde el seductor lograra arrepentirse de todas sus faltas por primera ocasión.

Como singularidad única, es en Italia donde se logra ver la materialización del mito en la persona de Giacomo Casanova, que posiblemente se inspiró en el mito de Don Juan para definirse, en sus *Mémoires*, como un personaje análogo, pero real. En sus escritos autobiográficos la base del donjuanismo: la seducción, y en cierto sentido, una conducta en particular: el coleccionismo de mujeres, hizo de Casanova no solamente la materialización del seductor, sino la alternativa a la definición antonomástica de un *donjuan*, pues actualmente también es posible referirse a la conducta del seductor insaciable como un *casanova*; con la leve diferencia que para Casanova, según lo expresa en sus *Mémoires de ma vie*, las mujeres no son vistas como objetos desechables y coleccionables, como en el caso de Don Juan, sino todo lo contrario, pues de todas, según nos relata, se logra enamorar y a todas logra satisfacer sin dejar en ellas resentimiento alguno por su partida.

La importancia del establecimiento del mito en Italia y la aceptación que en esta tierra encontró, se demuestra con la presencia de Don Juan en el *melodramma per musica*, encontrando la perfección literaria en el libreto de Lorenzo da Ponte, así como la perfección musical en la partitura de Wolfgang Amadeus Mozart, cuando ambos crearon la obra cumbre *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, obra –texto y música– merecedora de un estudio propio.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGELINI, FRANCA, *Il teatro barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- BERTELÉ, ANTONIO, MEZZANOTTE, RICCARDO et al., *La ópera. Enciclopedia del arte lírico*, tr. Juan Novella, Madrid, Aguilar, 1979.
- BRION, MARCEL, *Mozart*, tr. Victor Pozanco, Buenos Aires, Vergara, 2006.
- BYRON, GEORGE GORDON (LORD), *Don Juan*, eds. T. G. Steffan, E. Steffan and W. W. Pratt, London, Penguin Classics, [1973] 2004.
- CASANOVA, GIACOMO, *Historia de mi vida*, tr. Helena Marty. Estudio preliminar: Margarita B. Pontieri, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1982.
- CASANOVA, GIACOMO, *Historia de mi vida*, tr. Enrique Silván, Manuel Suárez, G. Gómez de la Mata, y María del Pilar Ganose, Buenos Aires, EDAF, 1962.
- CAMUS, ALBERT, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada, [1953] 2005.
- CHIAMPI, IRLEMAR, *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- CLARAMONTE Y CORROY, Andrés de, *Tan largo me lo fiáis / Deste agua no beberé*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2008.
- CUEVA, JUAN DE LA, *El infamador*, ed. Anthony J Grubbs, London, European Masterpieces, 2008.
- DA PONTE, LORENZO, *Memorie. I libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, [1976] 2006.
- ELIADE, MIRCEA, *El mito del eterno retorno*, tr. Ricardo Anaya, Buenos Aires, Alianza/Emece, [1972] 2008.
- ELIADE, MIRCEA, *Mito y realidad*, tr. Luis Gil, Barcelona, Kairós, 1999.
- EDWARDS, JOHN y LYNCH JOHN, *Historia de España. Vol. 4. Edad Moderna –El auge del Imperio, 1474-1598*, tr. Jordi Beltrán y Juan Faci, Barcelona, Crítica, 2005.
- FARINELLI, ARTURO, *Don Giovanni*, Torino/Roma, Loescher, 1896.
- GOLDONI, CARLO, *Tutte le opere*. Vol IX, Verona, Mondadori, 1950.
- GOLDONI, CARLO, *Mémoires*, Traduttore all'italiano: Francesco Costero, Milano, Biblioteca Classica Economica Sonzogno, 1908.

- GONZÁLEZ TROYANO, ALBERTO, *Don Juan, Fígaro, Carmen*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007,
- GRANDE RAMOS, Mario, *Moliere*, Barcelona, Labor, 1952.
- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS, *Cuentos de música y músicos*, ed. y trad. José Sánchez López, Madrid, Akal, 2003.
- HURTADO Y JIMÉNEZ. DE LA SERNA, JUAN, *Historia de la literatura española*, Madrid, Universidad de Madrid, 1921.
- KAYSER, WOLFGANG, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, tr. María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, [1954] 1965.
- KIERKEGAARD, SØREN, *O lo uno o lo otro. Primera parte*, tr. Begonya Saenz Tajafuerce y Darío González, Madrid, Tortta, 2006.
- MACCHIA, GIOVANNI, *Vita, avventure e morte di don Giovanni*, Milano, Adelphi, [1991] 2007.
- MACHADO, ANTONIO, *Juan de Mairena* Vol. I, Madrid, Cátedra, [1986] 2009.
- MILLER JOHATHAN et al., *Don Giovanni. Myths of seduction and betrayal*, ed. J Miller, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990.
- MOLHO, MAURICE, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- MOLINA, TIRSO DE, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. Lillian von der Walde, México, Fondo de Cultura Económico, 2008.
- MOLINA, TIRSO DE, *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, [1989] 2005.
- MOLINA, TIRSO DE, *El vergonzoso en palacio / El burlador de Sevilla*, ed. Américo Castro, Madrid, Ediciones de “La lectura”, 1922.
- MOZART, WOLFGANG AMADEUS, DA PONTE, LORENZO, *Don Giovanni*, ed. Xavier Pujol, Barcelona, Daimon-Manuel Tamayo colección: Introducción al mundo de la ópera, 1982.
- OSBORNE, ROGER, *Civilización. Una crítica del mundo occidental*, tr. Antonio Prometeo y Moya y Rosa M. Salleras, Barcelona, Crítica, 2007.
- PAZ, OCTAVIO, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, [1993], 2011.
- PAVESE, CESARE, *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, [1946] 2002.

- PICATOSTE, FELIPE, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Imprenta y librería de José Gaspar, 1883.
- PIRROTTA, NINO, *Don Giovanni in musica*, Venezia, Marsilio Editori, 1999.
- ROMERA NAVARRO, MIGUEL, *Historia de la literatura española*, New York, Heath, 1928.
- ROUSSET, JEAN, *El mito de don Juan*, tr. Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- RUIZ PÉREZ, PEDRO, *Historia de la literatura española. Vol 3. El siglo del arte nuevo*, Barcelona, Crítica, 2010.
- SARAMAGO, JOSÉ, *Don Giovanni o el disoluto absuelto*, tr. Pilar del Río, México, UNAM, 2012.
- SHADWELL, THOMAS, *The Libertine*, London, Historical Collection of the British Library, 1705.
- TODOROV, TZVETAN, *Introducción a la literatura fantástica*, tr. Elvio Gandolfo, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- VEGA Y CARPIO, LOPE DE, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, [2006], 2009.
- VALBUENA PRATT, ÁNGEL, *Historia de la literatura Española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1953.
- WILSON, EDWARD M. y MOIRE, DUNCAN, *Historia de la literatura española 3. Siglo de Oro: Teatro*, trad. Carlos Pujol, Barcelona, Ariel [1974] 2001.

SITIOS WEB

- CORBELLI, FRANCA, <<http://www.ilpaesedeibambinichesorridono.it/brighella.htm>>
- GOLDONI, Carlo, *Mémoires*, Traduttore all'italiano: Francesco Costero, Milano, Biblioteca Classica Economica Sonzogno, 1908, Prima edizione elettronica: Progetto Manunzio 6 maggio 2002. Consultado en <www.liberliber.it>

COMPACT DISC

- ALAGNA, ROBERTO, *The Sicilian*, France, Universal Music Classics, 2009 [CD] (477810-4)

