TIRSO Y CICOGNINI: DOS DON JUANES FRENTE A FRENTE

Laura Dolfi
Universidad de Parma[1]

Aunque el *Convitato di pietra* de Giacinto Andrea Cicognini se compuso alrededor de 1632[2] –o sea poco después de la publicación de *El burlador de Sevilla*[3]– su impresión remonta a varios decenios más tarde[4]. Sin ofrecer una valoración general de la comedia[5], mi objetivo ahora –más allá de variaciones más evidentes (como el paso de la forma métrica a la prosa, la reducción del número de las escenas[6], el cambio parcial de la ambientación[7], la sus-

[1] Estas páginas son traducción de las que se publicaron en *La festa teatrale ispanica* con el título «Tirso e Cicognini: due don Giovanni a confronto» (ver la bibliografía).

[2] Se representó en la Sapienza de Pisa en 1632 y, poco antes, en Florencia donde «piacque fuor di modo» (como nos revela la carta escrita por Jacopo Cicognini el 24 de marzo de 1632; ver Crinò, 1961, p. 282).

[3] Impreso en Sevilla hacia 1627-1629, como señala Cruickshank en 1981. Para la falsa portada del volumen *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores*, Barcelona, Gerónimo Margarit, 1630 (que incluye el texto del *Burlador* en los fols. 61r-82v), véase el artículo de Cruickshank.

[4] Es difícil establecer la fecha exacta de la *princeps* puesto que solo una de las cuatro diferentes ediciones del siglo XVII que he encontrado (una impresa en Treviso, dos en Bolonia y una en Venecia) está fechada; se trata precisamente de la impresa en Ronciglione en 1671. Para la descripción y localización de estas ediciones, ver Dolfi, 1995a, p. 89, nota 11.

[5] Para la que remito a Dolfi, 1995a.

[6] Se pasa de las 19 escenas del acto primero, 22 del segundo y 26 del tercero de *El burlador de Sevilla* a las 13 del acto primero, 16 del segundo y 11 del tercero del *Convitato di pietra*. Cuando me refiero a escenas del *Burlador*, cito por la edición de B. de los Ríos; si anoto los versos, sigo la numeración de la edición crítica de Vázquez. Para el *Convitato* cito por *Il Convitato di pietra*, *Opera famosissima et esemplare*: he modernizado la grafía y la puntuación así como las escasas erratas. De la colación de las cuatro ediciones del *Convitato di pietra* ya citadas no he destacado variantes significativas para mi análisis.

titución o abolición de algunos personajes[8], etc.)– es aislar, siguiendo detalladamente el desarrollo del enredo, toda variante, añadidura o acortamiento que el texto italiano introduce con respecto a su fuente española[9].

Una diferencia significativa se destaca ya, por ejemplo, en la escena 1, donde los vocativos «Duque Octavio» y «Duquesa», que en *El burlador* se subsiguen paralelos (vv. 1 y 3) descubriendo inmediatamente la identidad noble de los personajes, se eliminan y se reducen a un sintagma –«perfida femmina»– que connota solo a la mujer, y que enfoca más que su identidad su estado de ánimo. Ya desde las primeras palabras, en suma, la situación escénica se vuelca: si en la comedia de Tirso, Isabela intenta facilitar la huida del hombre que cree ser su amante:

> Duque Octavio, por aquí
> podrás salir más seguro,

en la de Cicognini Isabella intenta obstaculizar, a toda costa, la huida de un varón que ha identificado ya como traidor:

> Non ti lascerò se credessi di perder la vita[10].

Análogamente, el breve diálogo amoroso del *Burlador* (con la reiterada promesa de bodas del joven y la consiguiente alegría de la mujer, vv. 3-9) desaparece, así como la petición de ver la cara del amante, la indirecta confesión del engaño consumado y la voluntad del caballero de guardar el anonimato:

> ISABELA Quiero sacar
> una luz [...]
> Para que el alma dé fe
> del bien que llegó a gozar.
> DON JUAN Matarete la luz yo
> [...]
> ¿Quien soy? Un hombre sin nombre (vv. 9-15),

---

[7] A Sevilla la remplaza, por ejemplo, una más indeterminada Castilla (o «città di Castiglia», como afirma Ottavio en III, 4).

[8] Tisbea será Rosalba, Aminta Brunetta, Gaseno el Dottore, Batricio Pantalone; desaparecen el Marqués de Mota (cuyo papel lo ejerce Ottavio), don Diego Tenorio, etc. Véase, para más datos, mi artículo de 1995a.

[9] Un primer esbozo de análisis comparativo lo ofrecen De Bévotte en sus notas a la edición del *Convitato di pietra* y Fuà en las pp. 120-28 de su *Don Giovanni attraverso le letterature spagnuola e italiana*.

[10] Estas palabras las confirma la acotación que describe a la dama que entra sujetando a don Juan: «*Isabella con don Giovanni tenendolo per mano stretto*».

y las sustituye el explícito y obstinado «Voglio almen riconoscerti» de Isabella y el «Incognito venni e non riconosciuto voglio partire» de don Giovanni. Antes del grito «Olà di corte» –que corresponde al parecido «¡Ah de palacio!» (v. 16)– se añaden además unas intervenciones que, hechas apremiantes por la estructura paralelística, anticipan la soberbia impudente del caballero y la venganza obstinada de la dama:

Isabella.- Darò le voci al Cielo.
Don Giovanni.- Volesti dire all'Inferno.
Isabella.- Scopriti traditore.
Don Giovanni.- Taci femina imbelle.
Isabella.- Saprò anche qual io sono mortificarti.
Don Giovanni.- Lasciami in malora.

Siguiendo la inversión ya señalada, podremos hacer corresponder el «Lasciami alla malora» de don Giovanni al «No me detengas, villano» de Isabela (v. 19) y el asustado «Oh Dio, ecco sua maestà col lume» del primero a la invocación de ayuda de la segunda («¡Ah del rey, soldados, gente!», v. 20).

La escena 2 del *Burlador* que, con la entrada del rey de Nápoles, ve a Isabela espantada y consciente de la propia deshonra y a don Juan indiferente hacia el debido respeto al soberano, se sintetiza y radicaliza en el *Convitato* (escena 2) por la adelantada salida de la dama y por la reducción del papel de don Giovanni a la sola acción (el joven se lanza inesperadamente contra el rey haciendo caer al suelo el candelero que tiene en la mano[11] y, sin añadir palabra, se marcha).

Eliminada, junto con los vv. 21-26, toda connotación psicológica (impertinencia del caballero y temor de la mujer), el rey adquiere una posición central; los rápidos «¿Qué es esto? [...] ¿Quién eres?» del texto español (vv. 21-22) se articulan así en una sucesión de interrogantes:

> O là qual rumore si sente nelle regge stanze? Una dama qui grida? E chi tanto presume di se stesso, ch'anche al proprio re perdi il rispetto? [...] Oh Dio, e non anche fu satio il traditore di macchiar la riputazione d'una dama nelle mie stanze, che anche di mano mi getta il lume? O là!

Reunidos al fin en las tablas –igual que en *El burlador*– don Giovanni, el rey y don Pietro, y suprimida la petición inicial del

[11] Se acentúa, pues, la *improprietas* que ya en *El burlador* veía al rey entrar en las tablas con el candelero en la mano.

embajador («En tu cuarto, gran señor, / voces. ¿Quién la causa fue?», vv. 27-28), el *Convitato* abre la escena 3 directamente con la orden de detención del culpable. El *incipit* es sustancialmente idéntico:

> Don Pedro Tenorio, a vos
> esta prisión os encargo (vv. 29-30),
>
> Don Pietro sia vostra cura il ricercar un delinquente,

pero la invitación a la discreción y eficiencia dirigido por el ignaro soberano en Tirso:

> DON PEDRO siendo corto, andad vos largo,
> mirad quién son estos dos.
> Y con secreto ha de ser,
> que algún mal suceso creo,
> porque, si yo aquí lo veo,
> no me queda más que ver (vv. 31-36),

deja plaza en Cicognini a la relación de los sucesos y a la confirmación de la orden impartida[12]:

> [un delinquente] che nelle mie stanze ora ritrovasi, qual cercò di levar l'onore ad una dama da me fin ora non conosciuta, e più col ferro istesso, che al fianco gli pende mi gettò di mano il lume. Intendesti, o vivo, o morto fate che venghi nelle mie mani.

La contestación de don Pietro en el *Convitato* se hace más explícita y detallada, y anticipa, respecto al *Burlador*, las amonestaciones dirigidas al sobrino[13]. Se eliminan la amenaza de don Juan[14], la alusión a su papel social[15] y las órdenes de don Pedro[16]. Dejando,

[12] Esta vez es en el texto italiano donde el diálogo se hace más detenido. Los sintéticos «Prendedle» y «Matadle» (vv. 37, 41) se dilatan en efecto en el más articulado: «Intesi mio sire, e non mancherò di fare quel tanto, che a me si deve. E qual temerario pensiero potè giammai dirizzar l'animo perverso di commeter simil delitto nelle stanze di sua maestà. O là qual tu ti sii o mal cavaliero renditi nelle mie mani, se non voi provare da una destra irata la morte».

[13] Sin duda más suaves y genéricas («E qual perfida fortuna qui ti condusse a commetter simile eccesso?») que las de la fuente española: «Di, vil [don Juan], ¿no bastó emprender / con ira, y fuerza extraña, / tan gran traición […] / sino […] en el palacio real, / con mujer tan principal?» (vv. 76-83).

[14] «Bien puedo perder la vida, / mas ha de ir tan bien venida / que a alguno le ha de pesar» (vv. 37-40).

[15] «Resuelto en morir estoy, / porque caballero soy, / del embajador de España» (vv. 42-44).

[16] «Apartad, / a ese cuarto os retirad / todos con esa mujer. / Ya estamos solos los dos, / muestra aquí tu esfuerzo y brío» (vv. 46-50).

pues, toda forma de gradualidad, en el texto italiano la acción converge hacia los puntos fundamentales del enredo: la orden de rendirse, la disponibilidad de don Giovanni a entregarse solo a don Pedro[17] y el descubrimiento de la identidad del joven. Además, mientras en *El burlador* es don Juan quien revela a su tío la relación de parentesco que los une[18], en el *Convitato* es este quien reconoce a su sobrino e, inmediatamente después, es reconocido por él[19]. La reacción del viejo también es diferente; los reproches y amenazas de muerte que caracterizan *El burlador*:

> Qué es lo que has hecho, enemigo?
> ¿Cómo estás de aquesa suerte?
> [...]
> ¡Desobediente, atrevido,
> estoy por darte la muerte! (vv. 56-60),

dejan lugar, en efecto, en el *Convitato* al desconcierto y al temor de la segura condena del joven:

> Il fuggire è impossibile, il fatto è palese, la tua morte è sicura.

Ya no es necesario que don Giovanni ofrezca justificación o confesión alguna[20], sino que simplemente acuda a aquella ayuda familiar que considera inevitable[21] (tan inevitable que la idea de la huida surgirá directamente de él y no de su tío, como en *El burlador*). Son análogos, en cambio, el consejo sobre cómo efectuar la huida[22],

[17] La intervención es perfectamente equivalente en los dos textos: «Non sarà mai vero, ch'io mi renda ad alcuno, se non a don Pietro Tenorio» y «Llegue [el embajador de España] que, solo, ha de ser / quien me rinda» (vv. 45-46).

[18] «*Don Juan*.- Aunque tengo esfuerzo, tío, / no le tengo para vos. / *Don Pedro*.- Di quién eres. *Don Juan*.- Ya lo digo: / tu sobrino» (vv. 51-54).

[19] «*Don Pietro*.- Se non m'inganno quest'è la voce di don Giovanni mio nipote. *Don Giovanni*.- Questo è don Pietro mio zio. *Don Pietro*.- Don Pietro per apunto io sono».

[20] Desaparecen, en efecto, con los versos 61-70 la evocación de una juventud siempre falaz y la confesión del doble engaño: la seducción de Isabela y el haberse fingido el duque Octavio. Además, don Giovanni revelará a su tío el nombre de la mujer seducida solo al final de la escena.

[21] «Don Pietro non pavento il fuggire, non dispero del fato e non temo la morte, quando sono vicino a voi, che sete il mio sicuro porto», «Procurarò mercè vostra il fuggire». El «sicuro porto» recupera indirectamente la afirmación: «alas en tu favor llevo» (v. 107).

[22] Además, si don Pedro le promete a don Juan que le informará por cartas de lo que ocurra inmediatamente después, don Pietro a su vez se empeña en acompañar la huida de don Giovanni «con lettere e con danari».

¿Atreveraste a bajar
por este balcón? (vv. 105-06),

cerca di salvarti giù per quel verone,

la oportunidad de refugiarse en una ciudad lejana (Milán o Sicilia en Tirso, la «Castiglia» en Cicognini) y el propósito de ocultar el engaño con la astucia. Del mismo modo no faltan sueltas coincidencias en el diálogo, como, por ejemplo, el «la industria me ha de valer» de don Pedro que equivale al «non voglio mancar [...] con qualche bella invenzione scusar il reo» de don Pietro, aunque conduce a un objetivo diferente: salvarse a sí mismo (en el primer caso) y salvar a su sobrino (en el segundo).

Con perfecta continuidad, la entrada de Isabella a las tablas liga la escena 4 del *Convitato* a la escena anterior (que se había cerrado precisamente con el propósito del viejo de descubrir si la dama había reconocido a su seductor). Este diálogo, aquí representado en directo, en *El burlador* se limita a una alusión rápida («Digo / lo que ella propia confiesa», vv. 151-52) para dejar espacio a la conversación entre don Pedro y el rey, ausente en el *Convitato*, y dedicada la mayor parte al relato (reajustado) de la huida de don Juan y a tópicas referencias a la inconstancia de la mujer (vv. 120-57).

En la escena 5 tampoco hay variaciones significativas, puesto que el brevísimo diálogo entre el rey y el embajador sustituye el coloquio suprimido en la escena anterior (vv. 120-57 del *Burlador*); nótese sin embargo cómo es don Pedro quien descubre sin hesitación la identidad de la dama, aunque interrogado deje de mencionar el nombre del caballero:

La mujer, que es Isabela
[...]
dice que es el duque Octavio (vv. 146-49),

Re.- intendesti chi fosse il traditore?
Don Pietro.- Sí, mio signore, e la dama offesa potrà assicurarlo maggiormente.
Re.- Chi fu, chi fu la dama?
Don Pietro.- Donna Isabella.

La diferente caracterización de Isabella marca, en cambio, la escena siguiente (6): la mujer (que en Tirso, siendo culpable, casi

no pronuncia palabra[23]), en el *Convitato*, siendo víctima, es recibida por el monarca con respeto y benevolencia:

> Levatevi, oh doña Isabella, poiché non è decente ch'una vostra pari stia prostrata a miei piedi; levatevi dico [...]. Ho per inteso le vostre sventure [...]. Venite meco in corte.

Las invectivas del rey contra el poder de amor, y la orden de castigar a la pareja «sacrílega» (*El burlador*, vv. 172-82) las sustituye, en efecto, la súplica de Isabella y el consiguiente compromiso del soberano en ofrecerle protección y venganza[24]. La reducción del número de los culpables, además, parece acentuar su ira: si en Tirso Isabela es detenida[25] y al duque Octavio se le aprisiona en espera de que cumpla con su palabra de esposo, en Cicognini para el duque Ottavio (único reo) la condena a muerte es cierta.

La escena 7, completamente nueva respecto al *Burlador*, anticipa la aparición del criado de don Giovanni[26] (aquí caracterizado por su utilización del dialecto) y presenta tanto el duelo entre Passarino y su amo, que por la oscuridad de la noche no se han conocido[27], como la reacción negativa del primero a la noticia de que debe salir para España.

El paralelismo con la fuente se reanuda de cualquier modo enseguida: en la escena 8 en ambas comedias asistimos al coloquio entre Ottavio/Octavio y su servidor y, naturalmente, no faltan coincidencias. La justificación del amo sobre el propio infrecuente salir

[23] Se limita durante toda la escena a afirmar: «¿Con que ojos veré al rey?», «Señor...», «Señor...» y «Gran señor, ¡volvedme el rostro!» (vv. 161, 168, 172, 183).

[24] En el *Convitato* como sigue: «*Re*.- [...] datevi pace mentre io assicuro che mostrarei di non esser re, se non cercassi farne quella vendetta che si deve a un tanto misfatto. *Isabella*.- [...] supplicandola [M.V.] a non lasciar invendicato un oltraggio tale, ricordando alla M.V. che l'onore è il più prezioso tesoro del mondo. *Re*.- Venite pur donna Isabella e non temete».

[25] Compárese el «¿qué rigor, qué airada estrella / te incitó, que en mi palacio [...] / profanases sus umbrales» con el que el rey se dirige a Isabela (vv. 163-67) con los correspondientes interrogantes de don Pietro a don Giovanni y al rey: «E qual perversa fortuna qui ti condusse a commeter simile eccesso?» y «E qual temerario pensiero potè giammai dirizzar l'animo perverso di commeter simil delitto nelle stanze di sua maestà» (escenas 2 y 3 del *Convitato*).

[26] Catalinón aparece en las tablas solo en la escena 11 del acto primero, cuando junto a su amo –tocada la playa de Tarragona después del naufragio– encuentra a Tisbea.

[27] Este, como otros elementos nuevos, introducidos en el *Convitato* (el trueque de trajes entre amo y criado, la lista de las mujeres seducidas, el criado que pide su paga, la repetida invitación a arrepentirse que la estatua le dirige a don Giovanni, etc.), volverán como es sabido en las siguientes refundiciones del don Juan. Véanse, a este respecto, también las notas 36 y 41.

de casa («[Fichetto] non ti paia strano») recupera bien, por ejemplo, el asombro expresado por Ripio ante la diligencia de su dueño («Tan de mañana, señor, / te levantas» vv. 191-92); en *El burlador*, sin embargo, el diálogo se mantiene en su conjunto en un nivel ora culto, ora burlesco (las observaciones del duque sobre el poder de amor o los juegos y neologismos del criado), mientras en el *Convitato* el ritmo es más rápido y el contenido se dirige casi a un tema único: el excesivo trabajo y la escasa comida de Fichetto.

En la escena 9 (como en Tirso) asistimos al encuentro de Pietro y de Ottavio, pero la relación entre los personajes varía. Desaparecen, por ejemplo, el anuncio por parte de Ripio de la inminente detención de su amo, las sobrentendidas alusiones recíprocas del duque Octavio y de don Pedro, y la tranquilidad ostentada por el noble[28]. Además, en la pieza italiana el embajador no se dirige a casa del duque mas, viendo que está conversando con Fichetto, se le acerca para notificarle sin demora su mensaje; nótese, a este respecto, la inversión de los personajes en la paralela alternancia «dicha»/«desdicha» y «prospero vento», «aura fortunata»/«nunzio infausto»:

OCTAVIO qué dicha,
o qué estrella me ha guiado,
que de mí el rey se ha acordado?
DON PEDRO Fue, duque, vuestra desdicha (vv. 263-66),

Don Pietro.- Duca Octavio, qual prospero vento qui vi conduce?
Duca Ottavio.- Veramente un aura fortunata qua mi spinse,

al que sigue el negativo

per essere nunzio infausto alle vostre felicità.

Igualmente, el relato del crimen cometido, enriquecido en *El burlador* por un subseguirse de metáforas cultas, se hace en el *Convitato*, simple y sintética crónica; los negros gigantes que tropezando huyen del crepúsculo (vv. 279-82) se mudan en el solo sintagma «questa notte»; mientras a la narración indirecta:

estando yo con su alteza
[...]
voces de mujer oímos

[28] La captura del duque es anticipada por Ripio quien, por el aspecto ceñudo de don Pedro, intuye el objetivo de su visita. Igualmente enterado parece estar Octavio, quien de cualquier modo contesta al fingido juego de cortesías del embajador, declarándose preparado para escuchar sus palabras («Marqués, no me inquieta nada, / decid, que aguardando estó», vv. 269-70).

cuyos ecos [...]
nos repitieron «¡socorro!» (vv. 284-91),

le sustituye la explícita denuncia de la violación actuada:

siete andato alle stanze di D. Isabella pregandola [...] a compiacervi di quella gioia che è l'onore, e dopo avendo fatto molte difficoltà la sforzasti.

Del mismo modo la actitud de don Pedro, ostentosamente segura de la culpa en Tirso, se hace respetuosa y prudente en Cicognini. Así, por ejemplo, la exacta e indirecta acusación («Mejor [en qué he sido culpado] lo sabéis que yo», v. 275) se articula en la petición de una coartada («Ditemi ove trapasasti l'ore della trascorsa notte?») y en unos incisos que subrayan la incertitud de las acusaciones formuladas («scusatemi, o duca, se cosí parlo con voi», «lei non conoscendovi»). Y si en *El burlador* la huida era sugerida a Octavio indirectamente («Pues sois prudente y sabio, / elegid el mejor medio», vv. 361-62), en el *Convitato* se hace precisa orden:

voglio [...] che voi v'incamminiate verso Castiglia.

Quejas amorosas, comparaciones cultas y reiteradas denuncias contra la inconstancia mujeril se suprimen y reemplazan con rápidas declaraciones de amistad y corteses despedidas:

Duca Ottavio.- Resto con tutta obbligazione a D. Pietro.
Don Pietro.- Ed io verso il duca son tutto affetto.
Duca Ottavio.- Don Pietro addio.
Don Pietro.- Addio o duca.

Todo elemento culto o lírico se elimina también en la siguiente escena 10 que empieza, en las dos comedias, con el monólogo de Tisbea/Rosalba. Los 123 versos del *Burlador* se reducen en el *Convitato* a unos veinte renglones que, sin connotarlo, sintetizan el estado de ánimo de la joven. Nada queda del desdén amoroso de Tisbea, del constante y callado amor de Anfriso, de los bosquejos de vida aldeana[29], en Rosalba solo la alegría de una pastora que baja a la orilla para pescar y que posiblemente disfruta de un amor correspondido[30]. Aunque las equivalencias son escasas (a la variedad de imágenes del *Burlador* se sustituye la reiteración del *Convita-*

[29] Sanesi considera positiva esta reducción y alaba la «naturalezza e ben maggiore misura» de Rosalba respecto a la poco creíble «eleganza» y «sottigliezza» del monólogo de Tisbea (1954, p. 718).

[30] Como deja sobrentender el «Basame, basame Momolo quanto te par». La acotación declara, además, que Rosalba entra a las tablas cantando.

to[31]), la situación es análoga: la mujer se encuentra en la playa para pescar, oye gritos de socorro e intenta ayudar a los dos náufragos, quienes finalmente alcanzan la playa. Nótese, al respecto, cómo Rosalba, antes de pedir ayuda a sus compañeros, interrumpe su sintético relato al espectador («Odo gente, che gridano in mare, oh poveretti, eccoli là, ohimè tutta mi dispero»[32]) para dirigirse a los náufragos, alternando oración indirecta y directa («qui, qui, poverelli, qui, qui, a fe che s'accostano, venite, venite»).

Los versos 482-516 del *Burlador* se abrevian en pocos renglones. Se suprimen las metáforas que describen el naufragio de la nave, la narración directa del salvamento de Catalinón por obra de don Juan, las invocaciones de socorro dirigidas a los pescadores y la llegada a la orilla del caballero exhausto. Desaparece también la mayor parte de la escena 11 del *Burlador*: faltan la invocación del criado contra la mar, su miedo de que el amo haya muerto, sus imprevistos comentarios groseros; en el *Convitato* la recuperación de don Giovanni desmayado se reduce a un sintético: «Comincio a respirare».

La comedia italiana empieza así la escena 11 con el coloquio de don Giovanni y Rosalba (se añade aquí también Passarino). Los puntos en común con la fuente se limitan a unos elementos: el súbito comentario de la muchacha sobre la belleza del caballero, su disponibilidad en ofrecerle alojamiento y su curiosidad por la identidad del náufrago (que pide al criado, en Tirso y que el mismo don Giovanni declara, en Cicognini). Los finos galanteos de don Juan y las desconfiadas contestaciones de Tisbea (vv. 584-636, o sea casi toda la escena 12 del *Burlador*) se cambian en los comentarios aparte de criado y amo sobre la seducción inevitable de la pastora[33], en las burlas de Passarino (quien declara ser hermano de su dueño), en la invención por parte de don Giovanni de un voto que le obligaría a casarse con una muchacha pobre, en la consiguiente alegría de Rosalba y en el fingido juramento del caballero.

[31] Véase, por ejemplo, con «Dichosa yo mil veces» (v. 415) y «En tan alegre día» (v. 467), el paralelo «Oh che prospera mia felicità, serenissimo e fortunato dì, felicissima [...]. Oh che felicità inestimabile è la mia». Compárese también el parecido entre «si ya por ser humilde» (v. 417) y «benché io sia pastorella vile».

[32] La referencia a su desesperación remite al «y compasiva / di voces, y nadie oyó / y en tanta aflición» de Tisbea (vv. 661-63).

[33] Nótese que, después del rápido, pero significativo, comentario-piropo de don Giovanni el criado considera inmediatamente a la pastora como destinada a formar parte de la ya amplia «lista» de mujeres seducidas: «*Don Giovanni*.- Vedi che buon bocconcino. *Passarino*.- L'andarà in lista anche liè».

Persiguiendo la esencialización del enredo, la comedia omite también el coloquio de Tisbea y los pescadores (escena 13 del *Burlador*, vv. 637-96)[34] y el de don Juan y Catalinón con los preparativos de la huida (escena 15, vv. 878-913), anticipa en cambio las escenas 16 y 17 (vv. 914-86), pero eliminando –una vez más y casi totalmente– su contenido. Las disquisiciones amorosas de don Juan y Tisbea, los celos de Anfriso y la disponibilidad demostrada por los aldeanos se reducen a pocas intervenciones:

> *Don Giovanni*.- Voi sola sarete l'anima mia, voi quella ch'a vostra voglia dispo[ne]rete dell'arbitrio mio […].
> *Rosalba*.- Andiamo dunque mio bene […].
> *Don Giovanni*.- Andiamo che non vedo l'ora di stringervi nelle mie braccia[35],

con el burlesco contrapunto del criado:

> E mi non ved l'ora de magnar,

mientras el «Soy desigual a tu ser» de Tisbea (vv. 930-31) reaparece de alguna forma en el «Signor don Giovanni cosa feu, non vedi ch' l'è villana e vu si un princip» de Passarino.

Lo que importa, de cualquier modo, en el *Convitato* es la novedad de dos elementos: la lista de las mujeres seducidas[36] y la antici-

[34] Aunque, como hemos observado, en la escena 11 del *Convitato* se sintetizan el relato a los amigos y los ofrecimientos de hospitalidad, véase la correspondencia parcial de «Estando, amigos, pescando / […] vi / hundirse una nave allí […] / di voces […] / a llamaros envié» (vv. 657-69) y «venendo a fortuna per pescare qui al mare, io sentii quei gemiti […] non volli mancare di attendervi per darvi qualche soccorso»; así como de «Que a mi choza los llevemos / quiero […] / reparemos sus vestidos / y a ellos regalaremos» (vv. 674-76) y «potrò soccorrervi nel mio vicino tugurio», «io tengo due abiti […] ch'io voglio che lei si vesta».

[35] Al que corresponde los diversamente cultos: «*Don Juan*.- Si vivo, mi bien, en ti, / a cualquier cosa me obligo» (vv. 924-25), «¡Y mientras Dios me dé vida / yo vuestro esclavo seré, / esta es mi mano y mi fe!» (vv. 946-48) y «*Tisbea*.- Ven, y será la cabaña / del amor, que me acompaña, / tálamo de nuestro fuego» (vv. 949-51).

[36] Además del ya citado «L'andarà in lista anca liè» de Passarino, véase el irónico «Al n'ha pur sposade tante […]. S'a stava un poc' più in mare a s'innamorava d'una balena» que el criado pronuncia aparte. Por otra parte es harto sabido que la «lista» –introducida por primera vez por Cicognini– se transmitió en las siguientes refundiciones o escrituras de don Juan (baste mencionar, entre los ejemplos más conocidos, el aria cantada por Leporello en la ópera de Mozart-Da Ponte, I, 5): un rápido panorama sobre la recepción del «catálogo» lo ofrece, entre otros, Menarini en 1984. De Bévotte señala al respecto que, en *El galán sin dama* de Antonio Hurtado de Mendoza, Crisóstomo le entrega a don Rodrigo una «tabla» de las mujeres que ha seducido en Madrid, y que en *The*

pación del juramento que anuncia el castigo final –que don Juan invoca sobre sí mismo– y que en *El burlador* se encuentra en el acto tercero (en el diálogo con Aminta[37]). No queda huella en esta escena de las repetidas amonestaciones de Catalinón que caracterizan, desde el comienzo, la comedia de Tirso[38]; el comentario de Passarino al fingido juramento («Anch' le prede le rompe la testa») no sobrentiende en efecto ningún juicio moral, sino solo una prudencia sugerida por un irreducible miedo.

La escena 12, nueva con respecto al texto español, representa una pausa en la seducción de Tisbea/Rosalba, análoga pues, desde este punto de vista, a la 14 del *Burlador* (con el relato de Ulloa al rey, vv. 697-877, que se aplaza en el *Convitato* al acto segundo). De los tres personajes que salen a las tablas (Pantalone, el Dottore y su hija Brunetta), dos hablan en dialecto y ejercen los papeles que tópicamente se les entrega en la comedia del arte[39]. Siguiendo las costumbres de los *scenari*, asistimos a un diálogo que busca el simple divertimiento y que, solo más tarde, se relacionará con el enredo, como eco lejano de la historia de Aminta y Batricio. Invitado por el Dottore, Pantalone pide la mano de la muchacha, quien indirectamente consiente; con la perspectiva de preparar las bodas y de quedar en alegría, se cierra la escena (queda claro de cualquier modo que el verdadero objetivo son los *lazzi*, los dobles sentidos, los chistes y las tentativas de resolverlos que se siguen para «passar l'otii e la malinconia»).

Paralela a la escena 18 del *Burlador* es en cambio la 13 del *Convitato*, que vuelve a la vicisitud de Tisbea/Rosalba, pero aplazando la larga queja de la pescadora que se descubre deshonrada por la huida de don Juan (vv. 986-1031). En Cicognini, en efecto, el caballero, acentuando su desvergüenza, no se alarga, sino que descubre su burla:

Wild Goose Chase de Fletcher (1621) un joven envía a una muchacha una lista parecida (comp. la nota en p. 375 de su edición del *Convitato*).

[37] «*Don Giovanni*.- S'io non gli do la mano di sposo, poss'io essere ammazzato da un huomo, ma che sia di pietra sai, Passarino» y «Si acaso / la palabra y la fe mía / te faltase, ruego a Dios / que a traición y alevosía / me dé muerte un hombre, muerto, / que vivo, Dios no permita» (vv. 2074-79).

[38] «Los que fingís y engañáis / las mujeres desa suerte, / lo pagaréis con la muerte» (vv. 902-04), etc.

[39] Para Perrucci, en la «commedia dell'arte», Pantalone ejerce el papel del viejo enamorado y el Dottore el del viejo chacharero (1961, p. 194).

> Orsú Rosalba, non mancarà tempo di vederci e di goderci un'altra volta [...]. Che giuramento, non posso attendervi[40].

El diálogo con la petición de guardar la promesa y de cumplir el juramento hecho pasa pues al primer plano, y del mismo modo es evidente la despreocupación del caballero seguida por nuevas alusiones de Passarino a la lista de las mujeres seducidas, que ahora es tirada al suelo ostentosamente[41]. Solo en este momento, una vez que han salido don Giovanni y su criado, empieza el monólogo de la joven. El estribillo que esconde la desesperada queja de Tisbea:

> ¡Fuego, zagales, fuego! ¡Agua, agua,
> amor clemencia, que se abrasa el alma!
> (vv. 998-99, 1030-31, 1044-45),

variado en el inicial:

> ¡Fuego, fuego, que me quemo,
> que mi cabaña se abrasa! (vv. 986-87),

lo sustituye ahora otro dístico que, eliminada la oposición metafórica «fuego»/«agua», funda el lamento de Rosalba en la más concreta oposición «ferma»/«fuggi»:

> Ferma, aspetta, ove vai, o mio consorte;
> se tu fuggi da me, io corro a morte[42],

haciendo, sin embargo, explícito el intento de suicidio de la muchacha[43], solo indirectamente aludido por Anfriso en la clausura del acto primero:

> ANFRISO podrá ser que ella vaya
> buscando mayor desgracia. [...]
> Al mar se arroja.

[40] Si no consideramos el anterior «E vieni, Passarino», el caballero no pronunciará más palabras durante toda la escena.

[41] Como afirma Fuà, la rapidez de la acotación –a la que le falta todo tipo de comentario («*Qui il zanni getta la lista*») y parece aludir a algo ya conocido– lleva a sospechar que este gesto pudiera encontrarse ya en algún escenario antecedente a la pieza de Cicognini (*Don Giovanni attraverso la letterature*, p. 128).

[42] Una, aunque indirecta analogía, se encuentra solo entre «me burló y se escapa» (v. 1025), «vil instrumento / de mi deshonra y mi infamia. [...] / ¡Ah, falso huésped, que dejas / una mujer deshonrada» (vv. 1000-09) y «Ma lassa, tu ti parti ed io qui resto abbandonata e sola [...] e via teco porti la più gran parte di me stessa, chè l'onore», «misera Rosalba, priva d'onore, abbandonata dal mio sposo?».

[43] Además, apareciendo en el estribillo, el hemistiquio «io corro a morte» vuelve cuatro veces en el monólogo de Rosalba. Es significativo que en las dos ediciones de Bolonia se añada la acotación «*Si getta in mare*, *e poi si serra*».

CORIDÓN Tisbea, detente y para. (vv. 1038-43)

Solo este elemento es, por otra parte, lo que se recupera de la escena 19 de Tirso, puesto que se suprimen ora el acudir presuroso de los pescadores, ora los afligidos propósitos de revancha de Anfriso. Hay que observar, además, que si Tisbea piensa vengarse acudiendo a la justicia del rey (vv. 1027-29), Rosalba a su vez, lamentando la ingratitud del caballero[44], decide realizar una diferente, mas igualmente constante persecución (donde la palabra «spirito» parece casi querer anticipar la presencia de una intervención sobrenatural):

Ecco, ecco lo spirito mio, che pur ti segue, barbaro traditore.

Eliminadas las escenas 1, 2 y 4 del *Burlador* (con los diálogos de don Diego y el rey de Castilla, y de Octavio y su criado Ripio, vv. 1046-1151) y aplazada la 3 (con la charla del rey y el duque Octavio), el *Convitato* empieza sin más con el encuentro de don Giovanni y el duque. En Cicognini la plática ha comenzado ya, en Tirso en cambio la escena 5 se abre con Catalinón que divisa a Octavio y con don Juan que, expresada su voluntad de disimular, se dirige al hombre que acaba de ofender como a un amigo. Ignorando la culpa del noble caballero, en ambas comedias, el duque contesta con cortesía:

> don Juan amigo, os confieso
> que hoy nos juntamos los dos
> en Sevilla! (vv. 1164-66),

Godo sommamente don Giovanni di vedervi con tutta salute in Castiglia.

Sin embargo, mientras en Tirso don Juan, después de unas palabras cordiales[45], se despide de Octavio puesto que ha llegado im-

[44] Compárese «Oh Dio, così fosti stato sommerso dall'onde, allora quando io ti cercai salvare, se in ricompensa di tanto amore mi tradisti» con el reproche dirigido a don Juan por su tío «y en sus márgenes te dio / tierra la espumosa orilla / del mar de Italia, atendiendo / que al haberte recibido / pagaras agradecido / ¡y estás su honor ofendiendo» (vv. 87-92). En ambos casos se alude a la llegada del caballero a la playa, aunque en *El burlador* se trata de la playa de Nápoles y de la seducción de Isabela.

[45] Sin duda más acentuadas en el *Convitato* (en *El burlador*, en efecto, los caballeros se entretienen hablando, más que de las respectivas virtudes, de la belleza ofrecida por Nápoles y Sevilla): «*Don Giovanni*.- Le vostre operazioni, o duca, sono tali, che invitano ogni memoria a registrarli, ogni intelletto ad ammirarle e ogni volontà ad amarle. *Duca Ottavio*.- Godo sommamente, oh don Giovanni, di vedervi con tutta salute in Castiglia, e veramente conosco, che nelle vostre

previstamente el marqués de la Mota, en Cicognini los dos personajes, Octavio y el marqués, coinciden (las escenas 5 y 6 del *Burlador* de esta manera se funden). Así, si en la comedia española es Mota quien –solicitado– cuenta sus aventuras sevillanas y su desafortunado amor por su prima, en el *Convitato* es Ottavio –al que don Giovanni interroga sobre sus amores castellanos– quien se declara enamorado de doña Anna[46]. Las precisiones sobre la hermosura de la mujer, su ilustre nacimiento, el estar ya prometida, desaparecen en Cicognini donde en cambio predominan la acción y, en este caso, el engaño[47]. Se suprimen, pues, la imprevista entrega del billete, las amonestaciones de Catalinón y el falso mensaje relatado al marqués, que corresponden a las escenas 7-10 del *Burlador* (y a los vv. 1292-1417).

Además al contrario de Mota, quien cuando habla con don Juan está esperando todavía la decisión de doña Ana[48], Ottavio tiene ya una cita establecida (aunque curiosamente la hora cambia: la cita no es para las once como en Tirso –v. 1332– sino para las dos[49]). Y si el marqués está exento de difidencia para con don Juan puesto que, considerándolo cómplice de sus burlas, es el primero en ofrecerle su

---

operazioni non avete che per compagna la fortuna e il vostro valore, e così noto al mondo, ch'il mondo istesso istupidito lo dichiara ammirando, onde io non ardisco di avantaggio lodarlo, poiché conosco che non regna in me tant'eloquenza, ed è detto da saggio chi non sa lodare a bastanza conforme i meriti, può da se stesso stupire e tacere».

[46] Compárese la pregunta de don Juan («¿Qué hay de Sevilla? […] / Mujeres», vv. 1210-12) y el paralelo «ditemi, da che giongesti in Castiglia ritrovasti alcuna innamorata?», II, 1); y análogamente, en sendas comedias, la pregunta sobre el nombre de la dama («¿Quién es?», v. 1264; «Si potrebbe sapere per termine di nostra amicizia chi sia?») y las alabanzas de la mujer querida ofrecidas por Mota/Ottavio: «Es extremada, / porque en doña Ana de Ulloa / se extremó naturaleza» (vv. 1268-70), «[Donna Anna] è di qualche considerazione».

[47] La burla inminente la descubren en el *Convitato* el «per termine di amicizia» ya citado (que don Giovanni pronuncia para descubrir el nombre de la dama) y el «invidio» que le sigue inmediatamente después: elementos ambos ausentes en la pieza española.

[48] «¡Agora estoy aguardando / la postrer resolución!» (vv. 1282-83). Es hasta demasiado evidente que Ana, si bien ama a Mota, dándole una cita para la noche, pone en claro riesgo su honra; como se recordará la dama ha sido prometida por el rey a otro caballero.

[49] «tengo ordine di farli una serenata alla due di notte» (complice quizá el parecido entre «dos» y «doce», hora engañosamente declarada por don Juan: vv. 1386 y 1412). En el *Convitato* la serenata anticipa el canto de los músicos del *Burlador* (II, 13).

capa para que su engaño[50] (del que no sospecha ser objeto) resulte más gustoso[51], en la pieza italiana la petición de don Giovanni al duque para que este le preste su capa y su sombrero, habiendo llegado sin diálogo preparatorio (e inmediatamente después de la comunicación de la hora de la cita amorosa) causa sospechas y temores en el caballero[52].

Alejándose don Giovanni para preparar su burla[53], la escena 2 se presenta, con el diálogo del rey y Ottavio, como formalmente equivalente a la 3 del *Burlador*. En el *Convitato*, sin embargo, el contenido de los parlamentos es completamente diferente y falto de aquella solemnidad que, en Tirso, le otorga la utilización de la octava real (vv. 1094-1125). Así, mientras Mota exige venganza por la ofensa recibida y obtiene, como indemnización, las bodas con una noble dama (doña Ana), Ottavio se limita a intercambiar con el soberano elogios convencionales sobre la ciudad, sede de la corte. Es precisamente la fusión de los papeles (Mota-Octavio) que Cicognini realiza lo que provoca un aligeramiento del enredo, puesto que Ottavio –estando al mismo tiempo enamorado de la deshonrada Isabella (papel del duque) y esposo secreto de doña Anna (papel del marqués)– no necesita conseguir ninguna boda compensadora.

No obstante durante este encuentro –entre Ottavio y el rey– sobreviene el comendador de Oliola, y se recupera la escena 14 del acto I del *Burlador*, aunque con la adición de una nueva serie de cumplidos (al contrario de lo que había ocurrido, por ejemplo, durante el encuentro de don Juan y Octavio):

> *Re*.- O là gli apresti da sedere.
> *Commendatore*.- M'inchino riverente all'augustissimo piede di V.A.
> *Re*.- Sedete, oh comendatore.
> *Commendatore*.- Anzi devo inginocchiarmi.

[50] Obsérvese cómo curiosamente se conserva en la pieza italiana la expresión *perro muerto* por 'inganno': «¿que hay de perros muertos?» (v. 1250) y «per far un pero morto questa notte».

[51] «Vamos, poneos mi capa, / para que mejor lo deis» (vv. 1530-31). Recuérdese que, después de haber evocado las comunes aventuras galantes, Mota informa a don Juan sobre dos engaños que ha organizado para la noche; por esto es evidente que, poco más tarde (en la escena 13), le parezca absolutamente normal que también el amigo piense en organizar un engaño suyo («Mientras a la calle vais / yo dar un perro quisiera», vv. 1524-25).

[52] «Gran sospetto mi conturba l'animo, temo di qualche male nel dimandarmi don Giovanni il cappello e il ferraiolo».

[53] En *El burlador* es Mota quien deja las tablas, mientras el espectador presencia en la escena el engaño de don Juan.

A la explícita pregunta del soberano[54] sigue, pues, la relación del viaje del embajador, más reducida en cuanto a las referencias históricas[55], pero igualmente detallada en la descripción de la ciudad[56], tanto que puede considerarse casi[57] una traducción del texto español (si bien varía en el orden de sus elementos):

> La città di Lisbona […] si può chiamare l'ottava maraviglia del mondo. In questa città vi passa il fiume Tago, fiume tanto largo e insigne, che prima di giungere a' liti del mare si dilata in nove millia di circuito […] circonda la più gran parte della Spagna. Vi è un porto fra due montagne, dal quale […] vi giungono barche cariche, navi e vascelli d'ogni sorte, i quali a vederle formano un'altra superbissima città. Vi sono due fortezze tanto inespugnabili,

> Es Lisboa una octava maravilla
> […]
> nace el caudaloso Tajo,
> que media España atraviesa.
> Entra en el mar Oceano,
> en las sagradas riberas
> de esta ciudad, […]
> mas antes que pierda
> su curso y su claro nombre,
> hace un cuarto entre dos sierras,
> donde están de todo el orbe
> barcas, naves, carabelas…
> Hay galeras y saetías,
> tantas que desde la tierra
> parece una gran ciudad
> adonde Neptuno reina.
> A la parte del poniente

[54] Véase la correspondencia de «esponete la vostra ambasciata» con el interrogante del *Burlador*: «¿Cómo os ha sucedido en la embajada, / comendador mayor?» (vv. 697-98).

[55] En el *Convitato* se limita a contar que, llegado a Lisboa, ha conseguido del soberano portugués diez mil soldados y cinco mil caballos para «servitio del cristianesimo»; en *El burlador* en cambio ofrece mayores particulares (vv. 698-709): el rey don Juan está preparando treinta naves que quiere enviar a Goa y, probablemente, está a punto de asediar Ceuta o Tánger, además ha establecido la entrega de unas ciudades (Cerpa, Mora, Olivencia y Toro) a cambio de la restitución de otras (Villaverde, Almendral, Mértola y Herrera).

[56] Que empieza en ambos casos por un interrogante parecido: «¿Es buena tierra Lisboa?» (vv. 715-16), «Come vi piace la città di Lisbona?».

[57] Los «palazzi di tant'altezza che gareggiano con le stelle» recuerdan por ejemplo las «naves […] / tan grandes […] / que tocan en las estrellas» (vv. 828-31), o las «bellissime strade fra l'altre una chiamata il Ruscio» corresponden a la «plaza soberbia / que se llama del Ruzio» (vv. 791-92).

guardan del puerto dos fuerzas
de Cascaes y San Gian,
las más fuertes de la tierra. (vv. 721-41)

Falta de cualquier modo aquí toda referencia a los edificios principales de la ciudad (conventos, iglesias, palacio real, etc., vv. 742-831), sustituida por una mayor insistencia en la acogida recibida, o más bien en la solemne despedida organizada para la partida del huésped:

> fui accompagnato da gran quantità di soldati fino al confine che col rimbombo delle artigliarie, il sonoro delle trombe, parea dell'allegrezza precipitasse il mondo.

La general opulencia (variedad de peces que saltan fuera de las redes, barcos que rebosan de mercancías y cestas llenas de diferentes calidades de fruta, vv. 832-50) mencionada en *El burlador*, se convierte en los «conviti» y en «le feste, i balli, le allegrezze» que atestiguan la vivacidad ciudadana, mientras en ambas piezas se afirma la imposibilidad de contar la grandiosidad de lo que se vio:

es contar estrellas
querer contar una parte
de la ciudad opulenta (vv. 851-53),

> Il raccontare [...] vi vorrebbe una lingua di acciaio ed un petto di bronzo.

En la clausura de esta escena, el soberano –cuando se entera que don Gonzalo tiene una hija[58]– promete cuidar de ella: con un explícito compromiso de bodas (en Tirso), con un genérico empeño en favorecerla (en Cicognini)[59]. La vicisitud de la seducción de doña Ana –que en Tirso ha seguido interrumpida por no colocarse aquí el diálogo con el rey– se reanuda en Cicognini con la sucesiva escena 3. Mientras tanto, se han suprimido dos escenas más del *Burlador*: la 11 con los reproches y las reiteradas amonestaciones que don Diego dirige a su hijo don Juan, y la 12 con el afligido comentario del criado Catalinón. Hay que llegar, pues, a la escena 13 de la comedia española para volver a establecer un paralelismo con el *Convitato*.

[58] Véanse los paralelos interrogantes: «¿Tenéis hijos? / Gran señor / una hija hermosa y bella» (vv. 862-63) y «*Re*.- [...] ditemi avete voi figli? *Commendatore*.- Sì, gran signore, donna Anna».

[59] «Pues yo os la quiero casar / de mi mano» (vv. 866-67) y «Fra poco sarete a corte, che del tutto vi farò capace, per tanto entratevene in vostra casa, e rallegrate vostra figlia».

En ambas comedias es de noche y la hora es la propicia para el engaño: don Giovanni está listo para seducir a doña Anna y, tras haber pronunciado una rápida frase que alude sintéticamente a la situación favorable que lo espera, a la técnica que utilizará para el engaño, a la posible reacción de la mujer, y al esperado logro de sus deseos:

> Già l'hora è opportuna, la notte mi favorisce, spero di entrare da donna Anna con l'invenzione del cappotto e del suono, ella stimarà ch'io sia il duca e con questo avrò ciò che desidero,

abandona las tablas y se introduce en casa de la dama («*Si suona*, *e D. G. entra pian piano in casa di D. Anna*»), dejando al espantado Passarino en espera de su vuelta; don Juan en cambio se encontrará una vez más con Mota para establecer los últimos acuerdos en consideración de otra burla que han acordado juntos. Inmediatamente después, sin embargo, en *El burlador*, la acción se precipita por los súbitos gritos de doña Ana; en la comedia italiana, en cambio, el descubrimiento del engaño se aplaza. En la escena 4 (muy breve, como la anterior), Ottavio llama a la puerta de doña Anna y se marcha para volver poco después. De alguna manera, pues, el duque repite los movimientos de Mota, que se aleja también de las tablas antes del engaño. Entre los dos episodios hay empero un ligero desfase cronológico y, además, las motivaciones son diferentes: en Cicognini, Ottavio se marcha por no haber recibido contestación alguna y –pensando que el padre de la joven está en casa– decide volver más tarde (y don Giovanni lo precede); en Tirso, el marqués sale a las tablas para encontrar a don Juan –puesto que sabe que su cita está fijada para la hora siguiente– y por esto, tras haberle saludado, se aleja (y es precisamente en este momento cuando el burlador se introduce en casa de doña Ana).

En la brevísima escena 5, suprimidas las invocaciones de socorro de la mujer, el apremiante diálogo de don Juan y don Gonzalo (escenas 14 y 15 de la comedia española) se reduce solo a tres frases:

> *Commendatore*.- Ah traditore, così tratti?
> *Don Giovanni*.- Che traditore, ti privarò di vita.
> *Commendatore*.- Ohimé misero, non più mi reggo, son morto ohimé, io spiro,

donde encontramos escasas coincidencias sintagmáticas con *El burlador* («ti privarò di vita» / «Mira que te he de matar», vv. 1573-74; «son morto […] io spiro» / «¡Muerto soy!», v. 1583), y una simplificación de amenazas, quejas y comentarios. Y si en la escena 6 doña Anna aparece lamentando la muerte de su padre (en Tirso

en cambio sus gritos se oyen entre bastidores), es evidente que la función de este monólogo, añadido respecto a la fuente, se agota en la invectiva final que, solicitando la intervención de la justicia divina:

che spero anco dal cielo veder le mie vendette,

recupera indirectamente aquel «¡Seguirate mi furor!» (v. 1584) que el moribundo don Gonzalo pronuncia como promesa-abono de una venganza segura y ultraterrenal.

Mientras, además, en la escena 16 del *Burlador* encontramos a don Juan quien, cuando sale de la casa de doña Ana, se tropieza con Mota, le restituye la capa, le informa del resultado funesto que tuvo la burla y huye, en la 7 del *Convitato* don Giovanni no ha aparecido todavía cuando Ottavio entra; el desasosiego y las premoniciones del duque (ausentes en el texto español) se ligan a los temores expresados ya en la escena 1, aunque se añaden ahora las «balordaggini»[60] del criado Fichetto, que ofrecen una pausa jocosa del todo ajena a la pieza tirsiana.

Solo en la escena 8 asistimos, pues, al encuentro de don Giovanni y Ottavio. El diálogo ahora se pormenoriza, las apremiantes intervenciones del *Burlador* las sustituyen las peticiones de disculpa, agradecimientos, irónicos comentarios de criados y amables despedidas. Basta pensar, como ejemplo, en los rápidos saludos:

DON JUAN ¿Es el marqués?
MOTA ¿Es don Juan?
DON JUAN Yo soy, tomad vuestra capa,

a los que se opone la más articulada disculpa del seductor y la pedante contestación del amigo:

> *Don Giovanni*.- Perdonatemi, o duca, se troppo tardi sono stato, avendo ricevuto tant'onore da voi, a restituirvi il feraiolo e cappello, ecco, che obbligato di tanto favore vi rendo infinite gratie.
>
> *Duca Ottavio*.- Eh, D. Giovanni s'io potessi così manifestarvi i segni eterni di gratitudine, come vi consacro interni affetti di riverenza, conoscereste la servitù, che per sempre vi professai, e professo, ma veggio adesso D. Giovanni che vi nutrite più di confondermi, che di contracambiare il mio affetto con altrettanto affetto.

[60] Como las define Ottavio. El criado, en efecto, en un paralelismo desacralizador, se ha equiparado a su amo: también él ha sufrido de palpitaciones durante toda la noche, pero no sabe si por el amor o por el hambre.

La escena 9 –limitada a la intervención de Ottavio (quien confirma una vez más su angustia[61])– corresponde mal al temor que sorprende a Mota ante la multitud de gritos, el llamear violento de antorchas en dirección del alcázar (escena 17), y el súbito acudir de don Diego y sus soldados (escena 18). Del mismo modo, si en la 10 aparece el rey (como en la 19 del *Burlador*), su actitud es muy diferente: en la comedia española se muestra airado y manda que detengan al marqués condenándolo a muerte, en la italiana se muestra gozoso[62] e –ignorando el delito que acaba de cometerse– se dirige al duque amablemente. Y también más tarde, cuando se entera del asesinato por la llegada de doña Anna de luto (escena 11), exime a Ottavio de cualquier sospecha y, curiosamente, acusa directamente a don Giovanni:

Cielo che ascolto? Ah, fu don Giovanni,

sin que la joven, en sus afligidas palabras contra el «sacrílego» que profanó su casa, haya pronunciado nunca su nombre (un despiste este[63] justificado quizá por el éxito logrado ya por *El burlador*). Y si en Tirso nos enteramos solo indirectamente de la actitud de doña Ana (don Diego informa al soberano de que acudió a la reina para pedirle consuelo: vv. 1665-67), en el *Convitato* la mujer aparece en la escena para implorar la justicia del rey. En su afligido relato, además, pueden aislarse unas huellas de las metáforas y sintagmas pronunciados por Ulloa durante el duelo con don Juan; la «torre de mi honor» (v. 1568) vuelve, por ejemplo, en la «rocca del mio onore», el «donde era alcaide la vida» (v. 1570) en la «[rocca] ben munita e custodita», etc.

Tomada nota, aunque velozmente, del engaño y del asesinato realizado:

Re.- Il Commendatore è morto.
Duca Ottavio.- Sì, mio signore,

al monarca no le queda más que impartir las disposiciones necesarias: garantizar al comendador un entierro digno y solemne y ejecutar al marqués puesto que, si bien inocente, se le considera culpable (*El burlador*, vv. 1654-64), o intentar detener al asesino ofreciendo recompensas con un edicto público (*Convitato*); en

[61] «Gran sospetti mi si ragirano per la mente, voglia il cielo, voglia Dio, che non siano veri questi miei detti».

[62] «Duca, e bene che vi è di novo, come ve la passate».

[63] Véase la nota 72.

ambos casos, en suma, el soberano se empeña con una aportación económica:

> Y entierro, bulto y sepulcro,
> quiero que a mi costa se haga (vv. 1663-64),

> Chi saprà dar cognitione ove sia l'omicido, li sará dato diecimila scudi e quattro teste di banditi.

La escena 12, nueva respecto a Tirso, se desarrolla alrededor del edicto ahora mencionado: Ottavio encarga a Fichetto que lo divulgue, el criado lo comenta con Passarino y este –precisamente mientras está llegando su amo– se deja tentar por el premio prometido[64]. Siguen, en la 13, los airados reproches de don Giovanni, los ruegos de Passarino, la divertida simulación del interrogatorio delante de un «notaro» y el trueque de los trajes entre criado y caballero: elementos de la acción y del carácter de los personajes (el servidor dispuesto a traicionar a su amo por dinero), todos ausentes en *El burlador*. También la escena 14 prosigue con acciones ajenas a la fuente: llegan los guardias, don Giovanni finge ser Passarino y huye, los guardias se acercan y, al darse cuenta del disfraz, se marchan.

El paralelismo con la comedia tirsiana (escena 20) no se reanuda hasta la 15; de cualquier modo, aunque la ambientación es análoga (también en el *Convitato* el enredo se traslada al campo), muy poco queda del texto español. Si, en efecto, Brunetta es la prometida de Pantalone, como Aminta lo es de Batricio, y el Dottore es padre de Brunetta, como Gaseno lo es de Aminta, nada tienen que ver los coros y las cultas lisonjas de los novios de la comedia del Mercedario:

BATRICIO
> Sobre esta alfombra florida
> adonde en campos de escarcha
> el sol sin aliento marcha
> con su luz recién nacida,
> os sentad, pues nos convida
> al tálamo el sitio hermoso (vv. 1675-80),

AMINTA
> Batricio, yo lo agradezco,
> falso y lisonjero estás,
> mas, si tus rayos me das,
> por ti ser luna merezco, [...]

[64] «diese milla scudi, e quattr test de bandidi, l'è un bob boccon, mi an son più pover uom; e s'al me patron va alla mort an m'importa, perché i dis ch'uom mort an fa più guerra e mi farò zintilom al corp dal bordel, a vuoi chiappar sti puoch».

después de salir menguante
para que el alba te cante
la salva en tono sutil (vv. 1699-1706),

con la escena en la que, a orillas del mar, Pantalone, Brunetta y el Dottore están ocupados en pescar, por turno, tres peces diferentes. La referencia a las bodas, aquí, parece del todo casual y se limita venalmente a afirmar lo imprescindible que es la dote:

Dottore.- Al proposit d'spus, al cmenza a ugnir la dota.

La música y los bailes, dejados a la libre iniciativa de los actores (como sugiere la acotación «*Qui si suona e loro ballano*»), son solo un lejano eco de las redondillas que escanden la escena del *Burlador*:

Lindo sale el sol de abril,
con trébol y toronjil;
y, aunque le sirve de estrella,
Aminta sale más bella.
(vv. 1671-74, 1683-86, 1695-98, 1707-10)

El enredo se precipita luego en la escena 16 que, a falta de diálogo, se reduce a una mera descripción de la acción, a una acotación articulada, que –como de costumbre en los guiones de la «commedia dell'arte»– se considera equivalente a una escena autónoma[65]. Así, en pocos renglones, se sintetiza toda la historia de la seducción de Aminta: la llegada de Catalinón que anuncia la aparición de don Juan, los saludos y las solícitas galanterías del joven, los inmediatos y más veces expresados celos del novio, los desconsolados comentarios de Catalinón (escenas 21 y 22 del *Burlador*) y también –absorbiendo el comienzo del acto tercero (escenas 1-8 de Tirso)– el monólogo afligido de Batricio, su conversación con don Juan, la espera del novio por parte de Aminta, el coloquio del caballero con Gaseno, la plática con la muchacha y su rendición final. Todo esto, pues, se simplifica en el solo:

[65] Como escribió Croce: «Ma la traccia dello scenario mi pare evidente nella scena ultima (la XVI) dell'atto secondo» (1942, p. 10). Análogamente Sanesi afirmaba: «l'episodio di Aminta, che nel *Burlador* si distende per ben undici scene e presuppone un periodo di più giorni, fu dal Cicognini sottoposto a una così estrema concentrazione da ridursi a una sola rapidissima scena muta [...] se da un lato si guadagna in rapidità, dall'altro si perde in espressione; in quanto alla parola parlata viene a sostituirsi, per influsso della commedia dell'arte, la silenziosa pantonima» (1954, pp. 718-19).

Passarino gli vede, chiama don Giovanni, qual si mette con Passarino ancora lui a ballare, infine don Giovanni rubba Brunetta, e via. Dottore e Pantalone gridano e fanno finire l'Atto secondo.

Ninguna traza, pues, del hábil juego psicológico de don Juan, que «con el honor» gana (v. 1898) al prometido, a Gaseno, y finalmente a la misma Aminta, y tampoco de las amonestaciones de Catalinón (vv. 1964-65, 1975-78) ni del juramento que la aldeana pide (vv. 2073-74), que confirman aquel clima de castigo inminente que, lentamente, se construye alrededor del joven.

Suprimido el encuentro de Isabela y Tisbea (ambas de viaje hacia la corte para pedir venganza al rey, escenas 9 y 10 de Tirso), la escena 1 del acto tercero del *Convitato* nos presenta a don Giovanni ufano de la «invenzione» que le permitió huir de la justicia, y a Passarino espantado ante las posibles consecuencias de tantos engaños. Proponiéndose, esta vez, un papel equivalente al de Catalinón (escena 11), el criado amonesta insistentemente a su amo sobre la posible y final rendición de cuentas:

> Eh Sior, la se volta pò ancora, e dov'avì avù tanti servitii, una volta le paga tutt […]. Guardé, che gli incensi e i vodi non se tramuda in fumi che puzza […]. Mi parl per vostr ben […]. A temp, a temp avene avedrí vu[66],

pero, como su antecedente español, también don Giovanni le contesta haciendo alarde de su nobleza con altivez:

> E che cosa vuoi che si volga a un prencipe mio pari, l'istessa fortuna gli porge incensi e voti […]. Io di dico, che posso ciò che voglio, e non ho bisogno che tu replichi d'avantaggio […] ti mortificarò, non ho bisogno delle tue riprensioni […]. Il malanno che ti colga[67].

Inmediatamente después (en la escena 2) la ambientación se desplaza de la genérica «città» al «tempio aperto» donde se encuentra el sepulcro del Comendador; en ambas comedias los protagonistas, curiosos, se acercan al monumento:

> ¿Qué sepulcro es este? (v. 2241),

[66] Que puede corresponder de alguna manera, a las advertencias de Catalinón: «Que Octavio ha sabido / la traición de Italia ya, / y el de la Mota ofendido / de ti justas quejas da […]. / Dice que viene Isabela / a que seas su marido y dicen…» (vv. 2207-11) o al anterior: «El que vive de burlar / burlado habrá de escapar […] / de una vez» (vv. 1351-54), etc.

[67] Recuérdese, entre muchas citas, el «¡Calla! […] Hablador, ¿quién te revela / tanto disparate junto?» (vv. 2219-21) que acompaña el puñetazo con que don Juan le quiebra un molar a Catalinón.

oh, che vaga scultura mi si rappresenta davanti agl'occhi,

alaban su belleza[68], reconocen la estatua de Ulloa[69], leen su inscripción:

> Aquí aguarda del señor
> el más leal caballero
> la venganza de un traidor,

Di chi a torto mi trasse a morte ria, dal Ciel qui attendo la vendetta mia.

Es precisamente la lectura de estas palabras, que piden y esperan venganza, lo que estimula al caballero a una nueva provocación: la súbita invitación a cenar (Tirso) o el echar el guante[70] e invitar a cenar (Cicognini). Y si en la comedia española la contestación del Comendador se dilata hasta el momento del convite, en el *Convitato* en cambio es inmediata («*Qui la statua muova la testa*») y reiterada, puesto que el incrédulo don Giovanni le impone al espantado Passarino repetir su pregunta[71]. Adelantando aquella imperturbabilidad que caracterizará al caballero español durante el dúplice convite, el protagonista de la pieza italiana confirma, ya desde ahora, su valor y su intención de no variar su conducta:

Non temere, Passarino, vieni meco, poiché avanti l'ora di cena, mi convien trasferirmi in un negotio di non poca consideratione, vieni dico, e sta allegro.

En este punto, en la escena 3, Ottavio confirma a su criado las sospechas que cultiva en contra de don Giovanni y expresa su voluntad de dirigirse al rey para pedir justicia; y se realiza –en analogía con la escena 17 del *Burlador*– el encuentro con el monarca (escena 4). Si empero en el *Convitato* es el duque quien le insinúa

[68] Compárese el «Gran sepulcro le han labrado» de don Juan (v. 2244) y el «Oh che bella sepoltura de puina» de Passarino (con su disidente añadido: «Le bell'alla fe, mo mi al no me pias, perché le luogh da mort»).

[69] Inmediatamente en *El burlador*: «¡Aquí / don Gonzalo está enterrado!» (vv. 2241-42), más gradualmente en el *Convitato*: «*Don Giovanni*.- Parmi di figurarlo colui. *Passarino*.- Savi ch'al me par de cognoscerlo. *Don Giovanni*.- Chi stimi che sia? *Passarino*.- Ol par quel barbon, ch'amazzassiu l'altr dí, el comendatore d'Oliola. *Don Giovanni*.- Hai ragione, Passarino, ed esso al certo».

[70] Ademán (ausente en *El burlador*) que expresa inmediatamente el intento provocativo de don Juan; compárese el siguiente «allí el desafío haremos» (v. 2257), que sustituye de alguna manera la provocación «oral»: «buen viejo, barbas de piedra» (v. 2252).

[71] En *El burlador* es el mismo don Juan a quien hace la invitación (vv. 2255-56), en el *Convitato* es en cambio Passarino quien habla en nombre de su amo.

la sospecha de que el hombre que le ofendió sea don Giovanni[72], en la comedia de Tirso el soberano está ya al tanto de su culpabilidad. Por otro lado, diferente es también su reacción: en la pieza española defiende a don Juan como a un gentilhombre de su cámara (v. 2574), en la pieza italiana en cambio manda su inmediata captura y condena. Tal disparidad la motiva, naturalmente, aquella fusión de papeles (Octavio-Mota) que acompaña a Ottavio en el *Convitato*; la acusación por la que el rey castiga a don Giovanni no es, pues –como por el momento en *El burlador*–, la de haber seducido a Isabela[73], sino más bien la de haber matado a Oliola. Cicognini, en suma –empujado una vez más por la exigencia de acortar el tiempo para llegar a la punición final–, elimina los matices psicológicos[74] y aquella gradualidad de la acción que caracteriza *El burlador*, donde en cambio el rey llegará a la condena solo en la escena 25, o sea después de que el caballero ha sido culpado también de la seducción de Aminta (por Batricio y por la aldeana, escenas 22 y 24), de la de Tisbea (por la misma pescadora, escena 23) y del homicidio de Ulloa (por Mota en la citada escena 25).

Empieza, pues, con la escena 5 la última fase de la comedia, la del convite. Suprimidas las intervenciones de los criados que esperan la llegada de don Juan (escena 12), el *Convitato* presenta enseguida a don Giovanni –que, hambriento, manda poner la mesa– y a Passarino, quien (a la par de Catalinón en la 13) intenta aplazar la propia participación en la cena. Es evidente que su negativa a cenar[75] está motivada por el miedo de que el huésped esperado al fin venga. No es por casualidad, pues, que en la pieza de Cicognini

[72] Evidentemente Cicognini se ha olvidado de que ya en la escena 11 del acto segundo el rey ha reconocido culpable a don Giovanni y le ha encargado a Ottavio que descubra dónde se esconde (no hay, pues, que individuar su identidad, como parece sobrentender ahora el diálogo). Antes, precisamente, porque la culpabilidad del caballero es ya notoria, los guardias intentarán detenerle en la escena 14 del acto segundo.

[73] El monarca no parece estar enterado de esta seducción y el mismo Ottavio (que, ya al instante, se había mostrado poco turbado) no vuelve a hablar de ella después de su huida de Italia.

[74] Falta, en efecto, en el personaje del soberano aquel conflicto provocado por el coexistir de la gratitud (para con el padre de don Juan), de la voluntad de defender a sus hombres (define a don Juan «hechura mía», v. 2577) y de la necesidad de impartir al joven una punición justa.

[75] En las dos piezas el criado inventa una excusa –la falta de hambre (Passarino) o el deseo de comer con más calma (Catalinón, vv. 2284-85)– pero acabará sentándose a la mesa de su amo, ora por su hambre demasiado impelente aunque desmentida (Passarino), ora por el repetido y airado mandato de su dueño (Catalinón).

el criado mencione la seducción de Isabella y de Tisbea, casi para preparar al espectador (como lo había hecho ya Catalinón en la 11) a la rendición de cuentas inminente.

Siguiendo en nuestro análisis, hay que destacar que si bien don Giovanni con sus palabras provocativas «Se il commendatore fosse di parola sarebbe già venuto» demuestra no haber olvidado la invitación hecha, la indiferencia que manifiesta al oír llamar a la puerta es del todo parecida a la exhibida por don Juan. Así, en ambas comedias, vemos a un servidor indeterminado ir a la puerta y volver espantado, y después a Catalinón/Passarino ir otra vez a la puerta y volver anunciando que el convidado está allí. Las líneas de la acción, pues, coinciden; sin embargo no se puede afirmar lo mismo por lo que se refiere al diálogo, que transforma el miedo apremiante de Catalinón[76] en un comentario descuidado y rápido:

> Cosa è quel bordel, quand al se magna, al n'è bel termin vegnir a dar fastidi [...]. Ohimé, o poveret mi [...]. Le quel barbon.

Mayor parece ser en cambio, en el *Convitato*, la impaciencia del comendador quien llama más veces a la puerta hasta que don Giovanni le abre; y nótese cómo aquí la acotación se reduce a los elementos esenciales de la acción (coger la vela, acercarse a la estatua, guiarla a la mesa y hablar):

> *Don Giovanni piglia il lume, e va ad incontrar la statua, e la conduce a tavola, poi dice,*

mientras en *El burlador* se demora en describir pormenores diferentes (el aspecto de la estatua, los objetos que lleva, la reacción psicológica del caballero y los sucesivos movimientos de los personajes), y hasta en fijar el ritmo lento que la escena adquiere:

> *Toma don Juan la vela, y llega a la puerta, sale al encuentro don Gonzalo, en la forma que estaba en el sepulcro, y don Juan se retira atrás turbado, empuñando la espada, y en la otra la vela, y don Gonzalo hacia él con pasos menudos, y al compás don Juan, retirándose, hasta estar en medio del teatro.*

Aunque la acogida reservada a la estatua es, en sendas piezas, hospitalaria, faltan en Cicognini las ceremonias iniciales, las preguntas impertinentes y los comentarios asustados de Catalinón, así como los reproches de don Juan (vv. 2331-73, y en general la escena 13), puesto que Passarino se esconde enseguida bajo la mesa y don

[76] Véanse las alusiones a la posible llegada de los guardias (v. 2292), el recuerdo del espíritu en pena de la abuela (vv. 2302-05) y los juegos sobre la disemia del propio nombre (vv. 2307-08).

Giovanni acoge la estatua solo con un redundante ofrecimiento de comidas y de posibles dádivas:

> Se io avessi creduto, oh convitato, che tu fossi venuto, averei 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 vien presentato da una mano liberale; magna, convitato.

Análogamente el coro que, detrás de los bastidores, acompaña la cena y que ofrece en Tirso dos redondillas claramente alusivas a las seducciones actuadas:

> Si ese plazo me convida
> para que gozaros pueda,
> pues larga vida me queda,
> dejad que pase la vida.
> Si de mi amor aguardáis,
> señora, de aquesta suerte,
> el galardón en la muerte,
> ¡qué largo me lo fiáis! (vv. 2391-98),

lo sustituye, en Cicognini, una estrofa sin respeto que Passarino improvisa:

> Za che volí che canta,
> don Zovanni ve digo
> che sto bambozzo el me par un intrigo;
> desgratia mandel via
> se no scappa de drio l'anima mia.

Además, sin conceder más espacio a la acción y al diálogo, el dramaturgo italiano elimina buena parte del diálogo (los apartes de don Juan y Catalinón sobre las mujeres seducidas, las expresiones de miedo del criado, el ruego de salir que el caballero dirige a los presentes, y su aserción de querer guardar la palabra dada: vv. 2399-2424 y escena 14) para pasar directamente a la segunda invitación: «Don Giovanni, m'invitasti teco a cena, io venni; t'invito meco a cena, verrai?»[77] y a la cortés despedida:

> *Don Giovanni*.- Dimmi voi lume?
> *Statua*.- Non ho più bisogno di lume terreno;

[77] A la que puede corresponder el español «mañana a las diez, ¡estoy / para cenar aguardando! / ¿Irás? [...] / Y cúmpleme la palabra, / como la he cumplido yo» (vv. 2446-54).

frases que bien equivalen a «¡Aguarda, irete alumbrando!» y «No alumbres, que en gracia estoy» (vv. 2459-60), suprimiendo también aquel apretón de manos con la estatua que subraya el compromiso del caballero. Del mismo modo, desaparece (sustituido por las protestas de Passarino[78]) el monólogo donde don Juan se declara, si bien hondamente turbado, decidido a cumplir con la cita establecida y a enseñar su valor públicamente (escena 14).

En contraste con la 16 del *Burlador*, que propone soluciones conciliadoras[79], la brevísima escena 6 del *Convitato* presenta ulteriores indicios del inminente precipitar de la acción: Ottavio informa al criado de que en la ciudad se ha aumentado el número de los guardias para favorecer la captura de don Giovanni.

La entrada a las tablas de Pantalone y del Dottore, quienes (en la escena 7) informan al duque del abuso cometido por Tenorio, recupera en cierta manera las escenas 18, 22, 23, 24 y 25 del *Burlador*, practicamente suprimidas. Solo dos elementos ligan esta escena a las cinco citadas: la presencia de Ottavio como interlocutor y la denuncia del engaño por parte de las víctimas (en la 18 del *Burlador*, en efecto, Gaseno y Aminta ponen al tanto a Octavio sobre el hecho de que don Juan le ha prometido a la aldeana su palabra de esposo; y en las siguientes 22, 23, 24 y 25 Batricio, Tisbea, Aminta y Mota se dirigen al rey denunciando las afrentas perpetradas por don Juan).

La decisión de respetar la cita con la estatua, no obstante la inicial denegación del criado[80], está presente en cambio en las dos comedias (escena 8 del *Convitato* y 19 del *Burlador*[81]), en don Juan como más explícita defensa del propio honor:

> Otro negocio tenemos
> que hacer [...]

[78] «In tanta mallora, che te rompa el coll, padrom dem al me salari, ch'a non sto più con vu [...]. Quand'a ve voli intrigar co' morti, mi non me pias la so conversation [...]. E la mia [parola] è de poveruom, e sì non ghe voi vegnir».

[79] Por un lado el rey promete nombrar a don Giovanni conde de Lebrija y casarle con Isabella (y Diego Tenorio lo agradece por su generosidad) y por el otro decide casar a Mota con doña Ana.

[80] Véase el decidido «¡Necedad de necedades!» (v. 2664) y el más indirecto «Mi a diru' la verità an ho nient de furia, a io magnà poch'all'ora, le ades ch'an magn d' nissuna fort» de Passarino (que se liga al análogo «Yo, señor, / he merendado esta tarde» con el que Catalinón intenta esquivar la cena con la estatua, vv. 2713-14).

[81] Falta la primera parte de la escena que ve a don Juan comentar con su criado la hermosura de su prometida, Isabela, y la amabilidad con la que fue recibido por el rey (todavía ignorante de sus delitos), vv. 2635-60.

di mi palabra [...]
Podrá el muerto
llamarme a voces infame (vv. 2661-70),

y en don Giovanni como más respetuosa consideración (también dirigida a no ocasionar desaprobación con respecto a la propia conducta de caballero):

> Non vorrei che il commendatore avesse occasione di dolersi sai, Passarino, e per questo voglio che gli andiamo per tempo.

Eliminados una vez más los preliminares[82], asistimos al encuentro con la estatua, pero también aquí, es suprimido gran parte del diálogo (la sorpresa de don Gonzalo ante la palabra cumplida, el valor manifestado por don Juan –que se declara dispuesto a levantar la piedra de la tumba–, y el miedo expresado por Catalinón), el *Convitato* apunta a la mera acción. Tenemos que añadir además, entre los elementos suprimidos, la llegada de los criados vestidos de luto que llevan la comida, los comentarios divertidos del criado sobre los platos que se le ofrecen y sobre las costumbres del más allá, etc.

Solo unas frases, pues, quedan en común: el «Oh Dio, che miro, il tutto è lutto» de don Giovanni que corresponde al «Mesa de guinén es esta / ¿pues no hay por allá quien lave?» de Catalinón (vv. 2707-08), el perentorio «Don Giovanni, magna» de la estatua que sustituye el más cortés «Quiero a cena convidarte» de don Gonzalo (v. 2696), el «Ma che cibi sono questi? Magnerò se fossero serpenti» que traduce el «Comeré, / si me dieses, áspid y áspides / cuantos el infierno tiene» (vv. 2771-73), el «Piglia, Passarino» que –implicando al criado en la cena– resume el «Siéntate» de don Giovanni y el «Pruébalo» de don Gonzalo (vv. 2713, 2726), y finalmente el «Vuoi musica don Giovanni?» que equivale al «También quiero que te canten» del v. 2724.

No exento de solemnidad es, en ambas comedias, el canto amonestador que (articulado en dos estrofas) anticipa la inminente condena:

Adviertan los que de Dios
juzgan los castigos grandes
que no hay plazo que no llegue,
ni deuda que no se pague.
[...]

[82] Catalinón primero no quiere llamar a la puerta de la iglesia, luego considera su interior demasiado oscuro, y finalmente se aterroriza al parecerle que alguien lo agarra de la capa (vv. 2671-84).

Mientras en el mundo viva,
no es justo que diga nadie,
¡qué largo me lo fiáis!,
siendo tan breve el cobrarse (vv. 2729-40),

Giunto è l'ora fatal, malvagio e rio,
che piú nelle lascivie non starai.
E se l'onor altrui tradito avrai,
il castigo è sicuro ora da Dio.
In questo punto ti conviene il fio
pagar d' tuoi misfatti, e tu ben sai
che detto vero del Sommo Motore,
che alla fin chi mal vive, mal si muore.

A la igual petición de la estatua, y conforme al papel ya establecido en *El burlador*:

Dame esa mano,
no temas, la mano dame (vv. 2745-46),

Don Giovanni, dammi la mano,

el caballero contestará confirmando su valor, y si don Juan había afirmado «¿Eso dices, yo temor?», don Giovanni pronunciará un equivalente «Eccola [la mano]».

Recuperando las sensaciones experimentadas por don Juan con el primer apretón de manos del comendador (suprimida en el *Convitato*):

se me hiela el corazón (v. 2464),

Un aliento [...] tan frío (vv. 2469-72),

don Giovanni sustituirá al fuego infernal de la apretura («¡Que me abraso! ¡No me abrases / con tu fuego!», vv. 2748-49), un equivalente yelo mortal:

Oh Dio, che stringo un ghiacchio, un freddo marmo,

y mientras en Tirso es una vez más el diálogo expresión de la rebelión del caballero:

Con la daga he de matarte.
¡Mas, ay, que me canso en vano
de tirar golpes al aire! (vv. 2761-62),

en Cicognini esta función la ejerce la sola acotación:

Don Giovanni pone mano a uno stile e gli tira nel petto.

La condena empero está fijada, y si don Gonzalo se muestra inflexible y le niega al joven toda exculpación y hasta la posibilidad de un arrepentimiento extremo, en el *Convitato* la irreductibilidad en la culpa se hará explícita con la no aceptación de la triple invitación: «Pentiti, don Giovanni» (para recuperar la posibilidad de redención ofrecida en la comedia española por el primer apretón).

Condenado y muerto el caballero, queda el criado: espantado pero listo para difundir la noticia Catalinón[83], empeñado solo en pedir socorro Passarino (escena 9). Además, como en *El burlador*, todos los personajes –autoridades, víctimas y testigos– convergen lentamente en la escena (primero el rey con don Diego, luego Batricio con Gaseno, más tarde Aminta con Octavio, y finalmente el marqués de la Mota, escenas 21-25), la 10 del *Convitato* presenta enseguida a Passarino quien (como Catalinón en los vv. 2835-52) relata delante de todos el ejemplar castigo celeste:

> Ol me patron le al Sior don Giovanni, l'invidò un barbon mort a cena con lu al ghe vegn, al barbon l'invidò anca lu, mi ghe disse ch'al non ghe andass, lu ghe volù anda, quand le sta la al l'ha pres per una man, e lu gridava e si l'è precipità a ca del diavol.

Al inmediato comentario real («¡Justo castigo del cielo!», v. 2859) se une ahora, en el *Convitato*, también aquel «¡quien tal hace, que tal pague!» que, según lo que refiere Catalinón, la estatua pronunció en el momento de la condena[84]:

> il cielo giusto vendicatore di chi tradisce gli innocenti, lo ridusse a tal fine, è decreto di Dio, chi mal vive, mal muore.

Innovando una vez más respecto a la fuente, la pieza italiana varía el desenlace, así que las convencionales bodas y las honras tributadas a la memoria de don Gonzalo dejan la plaza a una escena que, con evidente finalidad ejemplar[85]:

[83] Irá al palacio real donde, ante el rey, damas y caballeros, relatará sintéticamente lo acaecido: «Don Juan del comendador / haciendo burla [...] / a cena le convidó [...]. / Fue el bulto y convidole [...] / entre mil presagios graves / de la mano le tomó / y le aprieta hasta quitalle / la vida».

[84] «de la mano le tomó, / y le aprieta hasta quitalle / la vida, diciendo: Dios / me manda que así [t]e mate, / castigando tus delitos, / ¡Quien tal hace, que tal pague!» (vv. 2847-52).

[85] Esta «esemplarità», ya declarada en varias ediciones en el subtítulo de la comedia («opera esemplare») se reafirma en la advertencia «All'amico Lettore» de la edición de Bolonia de Antonio Pisarri: «la presente Opera Scenica, non mai à bastanza lodata, e per l'intreccio, e per l'esemplarità, che contiene. Da questa conoscerai il guiderdone che ricevono coloro che oprano bene et il castigo eterno

apprenda pur chi vive
a seguir la salute
e fuggir queste pene,
che dal mal segue il mal,
dal bene il bene,

presenta a don Giovanni atormentado por llamas, cadenas y monstruos horribles.

Mientras, en suma, para *El burlador* queda todavía abierto el debate sobre si don Juan es condenado al fuego del infierno o del purgatorio, Cicognini afirma su condena de manera inequívoca. La acotación «Inferno» que abre la «Scena ultima» del acto tercero, constituye en efecto el fondo a la queja de don Giovanni que, ritmada por una sucesión de heptasílabos y endecasílabos, encuentra en el adverbio «mai» la «dolorosa risposta» a su pregunta[86] y la confirmación inexorable de la eternidad de su pena y de la imposibilidad de poner un límite a sus sufrimientos.

Bibliografía citada

Cicognini, G. A., *Convitato di pietra*, en *Le festin de pierre avant Molière*, G. de Bévotte, ed., Paris, Cornély et Cie, 1907, pp. 369-424.

— *Il Convitato di pietra. Opera famosissima et esemplare*, in Bologna, Per Antonio Pisarri, s. a. (Biblioteca Nacional de Madrid, R.13498).

Crinò, A. M., «Documenti inediti sulla vita e sull'opera di Jacopo e di Giacinto Andrea Cicognini», *Studi Settecenteschi*, II, 1961, pp. 280-88.

Croce, B., «Intorno a Giacinto Andrea Cicognini e al *Convitato di pietra*», en *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, Ricciardi, 1942, vol. II, pp. 116-33.

Cruickshank, D. W., «The First Edition for *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 443-67.

Dolfi, L., «La fortuna del *Burlador de Sevilla*: sobre el *Convitato di pietra* de G. A. Cicognini», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX* (Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, diciembre de 1994), I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, eds., Madrid, Revista *Estudios*, 1995a, pp. 87-106.

— «Tirso e Cicognini: due don Giovanni a confronto», en *La festa teatrale ispanica*, G. B. de Cesare, ed., Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1995b, pp. 129-62.

---

che vien dato dalla infallibile giustizia del cielo a coloro che oprano male. Conoscerai altresí il desiderio che ho di trattenerti virtuosamente» (fol. 5).

[86] «O mostri troppo crudi / troppo fieri e spietati [...] / e dite per pietate / quando terminaran questi miei guai».

Fuà, F., *Don Giovanni attraverso le letterature spagnuola e italiana*, Torino-Genova, S. Lattes, s. a.
Menarini, P., *Quante volte don Giovanni?*, Bolonia, Atesa, 1984.
Perrucci, A., *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* [1699], ed. A. G. Bragaglia, Firenze, Sansoni, 1961.
Sanesi, I., *La commedia*, I, Milano, F. Vallardi, 1954.
Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1952, vol. II.
— *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. L. Vázquez, Madrid, Revista *Estudios*, 1989.