Revista de Filología Española, vol. L nº 1/4 (1967)

EL PRIMER «CONVIDADO DE PIEDRA» NO ESPAÑOL

(Análisis de un ms. de la Biblioteca Nacional de Florencia [1])

El campo de las versiones del tema de Don Juan Tenorio, de su fortuna y recreaciones en los más apartados países y en las más dispares épocas, aparece tan dilatado [2], que venir hoy a dar noticia de una novedad, de un incremento, es tarea tan humilde casi como la de agregar un guijarro a la mole de una montaña. Sin embargo, creemos necesario sacar a la luz una versión del tema hasta ahora absolutamente desconocida —al menos, nosotros no hemos podido encontrar noticia de su difusión— porque, en el caso actual, la obra presenta la especialísima particularidad de ser la primera ocasión de que se tenga hasta hoy noticia, en que Don Juan abandona su solar patrio para dar el gran paso de su venturosa diáspora universal.

Es sabido que Italia fue el primer país a que pasó el tema del Burlador. No podía ser de otro modo si se tienen en cuenta los contactos políticos y artísticos de España con Nápoles en la primera mitad del siglo XVII. Los teatros italianos se nutrían fundamentalmente de traducciones y adaptaciones de las obras de Tirso, Lope, etc.

---

[1] La noticia de la existencia del manuscrito de Andreini, y no pocas orientaciones sobre el tema las debimos al catedrático de Literatura Italiana de la Universidad de Bolonia, profesor Raffaele Spongano, en la época en que se doctoraba con él el autor de este trabajo.

[2] Cfr. El estudio de G. GÉNDARME DE BEVOTTE (París. Hachette, 1929), agotó el análisis de tantas y tantas versiones de Don Juan. Aparte de los trabajos de Th. Schröder, Farinelli, etc.... consúltense al respecto los trabajos bibliográficos de E. A. Singer. El tema de Don Juan aparece inagotable incluso en nuestros días, consúltense, sólo para la pervivencia del mito en la literatura española moderna en numerosísimas obras que escapan al análisis de Géndarme de Bevotte y de otros, más modernos, estudiosos del tema, nuestros artículos: *La figura de Don Juan en el postromanticismo español* y *El mito de Don Juan sometido a revisión* en *Anales de la Universidad de Murcia*, 1966. XXIV. pp. 1 y ss. y 1963 XXV. pp. 71 y ss. de 1966 y 1967, respectivamente.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

El olvido en que los estudiosos tienen esta importante parcela del multiforme y efectivo influjo de España en la vida social y cultural italiana del Seicento contrasta con el aplastante número de comedias españolas traducidas al italiano de que tenemos noticias. La versión del Burlador que queremos dar hoy a conocer, es una más en la ingente galería de las obras teatrales españolas conocidas y gustadas con deleite por los italianos, que, a partir de los primeros años del XVII, habían visto revolverse el sentido de las corrientes seculares de influjo artístico [1].

La obra, que, como decíamos antes, tiene el mérito indiscutible de ser la más antigua versión fuera de España del *Burlador de Sevilla* conocida hasta la fecha, se conserva en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, signatura VII. 16. Las indicaciones del catálogo son las siguientes: «Il nuovo Risarcito convitato di Pietra in versi composto. Al ser. signor Principe Leopoldo dedicato: autore Gio. Batt. Andreini fiorentino, per li Theatri detto Lelio Fedele. La lettera di dedica ha la data di Firenze 17 decembre 1651. Cart, in 8. autógrafo, pág. 181». Pero, antes de pasar a hablar del autor y de la obra, fijemos nuestra atención en el punto más notable de ella, es decir, en el de su absoluta prioridad cronológica sobre las obras conocidas por la crítica hasta hoy.

El problema de las primeras versiones italianas de Don Juan parece sumamente intrincado. «La storia del *Convitato di pietra* —decía Farinelli— in Italia è tutto uno spinaio che punge il critico da qualunque lato

---

[1] FARINELLI resume así la situación: «Ma nel'600, le cose s'invertono. La nostra scena, impoverita, estrennata di soggetti originali, si provvede alla cieca di commedie spagnole; e il mal seme dei traduttori e rifacitori si spande anche da noi, come in Francia, in Olanda, in Germania, in Inghilterra e altrove...». Cfr. *Don Giovanni*. Milano. 1946, p. 76. Por su parte, A. BELLONI es quizás quien más acertadamente ha tenido en cuenta, en su panorama amplio, la importancia de lo español, y en el caso nuestro del teatro, en el desenvolvimiento de la cultura italiana del Seicento: «La deviazione della commedia secentesca dalla linea tradizionale del teatro classico è dovuta anche all'influsso spagnolo. Napoli massimamente, per opera de'suoi Vicerè, vide fiorire codesto genere di commedie spagnoleggianti... A Napoli la lingua spagnola era non pur parlata dall aristocrazia ma anche dal popolo; le compagnie comiche spagnole venivano in Italia, come nel secolo precedente le nostre erano andate in Ispagna. Lope de Vega e Calderón de la Barca divennero a poco a poco i modelli prediletti degli autori nostri; e i repertori delle compagnie dramatiche s'aprirono alle traduzioni, alle imitazioni, ai rifacimenti delle commedie spagnole di capa y espada». Cfr. Vol. *Il Seicento* en *Storia Letteraria d'Italia*. Milano, F. Vallardi, 1929, p. 353. Coinciden como los juicios precedentes, entre otros: A. LIZONI. *La drammatica italiana nel secolo XVII*. Parma, 1898. A. PAGANO. *Contributo alla storia del teatro italiano-spagnolo nel secolo XVII* en *Letteratura drammatica*, 1908, n. 1 y 2; BELLONI. *Per la storia del teatro italo-spagnolo nel secolo XVII*, en *Biblioteche delle secuole Italiane*, 1904. año X. serie II. n.º 5,

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

egli si provi a entravi.» La crítica ha venido repitiendo regularmente las noticias sobre la cuestión que aparecieron en 1755 en la famosa *Drammaturgia* de Lionne Allacci, [1], en la que las dos primeras obras sobre Don Juan en Italia aparecen aludidas en los siguientes términos: «Convitato di Pietra. Rappresentazione (in prosa) —in Napoli, por Francesco Savio. 1652. in 12, di Onafrio Giliberto di Solofra. Convitato di Pietra. Opera esemplare (in prosa),— in Venezia senze stampatore ed anno in 12 del Datt. Giacinto Andrea Cicognini Fiorentino.»

De la obra de Onofrio Giliberto, perdida, no nos quedan más que la noticia de su existencia y las conjeturas de Benedetto Croce sobre su probable contenido, a la vista de otras obras conservadas del mismo autor [2]. En cualquier caso, la fecha de Allacci, 1652, la coloca en posterioridad cronológica respecto al manuscrito de Andreini, que lleva fecha, en su dedicatoria, de 1651.

El problema viene, pues, planteado por la otra obra, la de Cicognini, unánimemente considerada, hasta hoy, la más antigua versión conservada en Italia del tema de Tirso de Molina.

Si tuviéramos en cuenta las categóricas afirmaciones de Gendarme de Bevotte, la versión de Andreini, de 1651, resultaría posterior a la de Cicognini de 1650, pues según el crítico francés: «Le Convié de Pierre de Giliberto, —aujourd'hui perdu— parut à Naples en 1652 (cita a través de Allacci). Celui de Cicognini dont nous ignorons la date exacte, est antérieur à 1650, époque probable de la mort de son auteur» [3].

Sin embargo, conviene advertir que la fecha de 1650 aplicada a la obra de Cicognini es una gratuita hipótesis admitida por Gendarme de Bevotte. La obra se presenta sin fecha, y la fijación de la misma se basa en una noticia de Allacci, que la atribuye a Cicognini, cuya muerte se produjo, según el mismo autor, en 1650: «dramma reppresentato —dice Allacci respecto al «Convitato di Pietra» atribuido a Cicognini— ... l'anno 1651, benché lasciato imperfetto dall'autore sopraggiunto della morte».

La inseguridad, pues, de las noticias de Allacci permite ya poner en duda ese 1650 como fecha de la muerte de Cicognini; pero es que todavía hay más: la atribución a Cicognini del *Convitato di Pietra* no es, ni mucho menos, una verdad incuestionable.

Ya Belloni apuntaba las dudas en torno a la atribución [4]: Farinelli

---

[1] Cfr. L. ALLACI. *Drammaturgia...* Venezia presso Giovanni Pasquali, 1755. p. 218.

[2] Cfr. B. CROCE *Intorno a Giacinto Andre Cicognini e al «Convitato di Piedra»* en *Aneddoti di varia letteratura*. Bari. Laterza, 1953 Vol. II. p. 116 y ss.

[3] Cfr. G. GENDARME DE BEVOTTE *ob. cit.*, Vol. I., pp. 56.

[4] Cfr. A., BELLONI *ob. cit.* p. 357.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

se mostró más cauteloso todavía en la admisión de la obra como de Cicognini: «Non si conosce la prima stampa del Convitato e si può dubitare, a torto o a ragione, che il Cicognini ne sia veramente l'autore, giachè gli avidi editori gli atribuivano sovente drammi da lui non mai scritti» [1]. Por lo demás, coincide con Belloni en que la obra es anterior y fuente del escenario de 1657.

Pero quien más detenidamente estudió la cuestión de la atribución de la pieza a Cicognini, Benedetto Croce, fue también el más decidido en desmentir dicha atribución.

Cicognini era quizás el más popular adaptador de obras españolas en Italia, y de aquí procede asimismo el hecho de que se convirtiera en una especie de cajón de las cosas perdidas al que se atribuían toda suerte de obras de origen español [2]. Ante una obra de la notoriedad en Italia del *Convitato di Pietra,* que corría en la forma de la reedición de 1671 de Ronciglione, sin autor, es natural que le fuera atribuida a Cicognini. Pero el examen de Croce demostró abiertamente lo falso de la atribución, tan fácilmente admitida por Gendarme de Bevotte, quien se atenía a las indicaciones de M. B. Bartolomei, amigo de Cicognini, el cual se la atribuía en 1668.

Saliendo al paso de las posturas cómodas como las de Belloni, quien, en la duda, había acabado por atribuir la obra en alguna ocasión a Cicognini, Croce afirma categóricamente: «... dei quatro che il Belloni, nel cenno biografico scritto per l'Enciclopedia Italiana, dice i suoi "più famose", ossiano: "La vita è un sogno", "Il Convitato di Pietra", "Il tradimento per l'onore», e «Il maritarsi per vendetta», nessuna dei quottro gli appartiene" [3].

La crítica posterior no ha vuelto a manejar el argumento de atribución a Cicognini. G. María Bertini no recoge la cuestión —que, por otra parte, no le interesa—: «Tuttavia non sempre si è stati concordini nell'attribuire al Cicognini la parafrasi cui alludiamo» [4]. Y, tras de aludir a algunos testimonios en pro de la atribución, deja la cuestión en el aire y, en lo sucesivo, a lo largo de su análisis comparativo —verdadero objeto de su

[1] Cfr. A., FARINELLI *ob. cit.*, p. 79.

[2] A este propósito dice CROCE: «L'opera drammatica del Cicognini, che nei cataloghi sale a sessanta o settanta drammi; non è l'opera di G. A. Cicognini, ma un corpus formato dagli editori teatrali del seicento, che si valevano del suo nome non solo in quanto di effettivo autore di certe opere ma anche come di frasca per molte altre non sue». Cfr. B. CROCE. *Intorno a G. A. Cicognini e al «Convitato di Pietra»*, en «Aneddoti di varia letterature,» Bari. Laterza. Vol. II., p. 122.

[3] Cfr. B. CROCE. *Intorno a G. A. Cicognini*, p. 123.

[4] Cfr. G. MARÍA BERTINI. *Il Convitato di Pietra in Italia* en *Quaderni Ibero-Americani*. Torino. 1949. n.º 7., pp. 161 y ss.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

estudio— de la obra italiana y el original español habla de Cicognini como autor de la obra. El último libro sobre el particular de que tenemos noticia, de Giovanni Macchia, acepta plenamente la tesis de Croce, descartando toda posibilidad de atribución [1].

En resumen: el manuscrito de la Biblioteca de Florencia de 1651 aparece, pues, como la primera versión fechada, del *Convidado de Piedra* en Italia, puesto que es anterior a la fecha dada a la supuesta obra perdida de Giliberto, y anterior, con absoluta seguridad, a la obra conservada de Cicognini, impresa en 1671, y cuya fecha de 1650 es una conjetura montada a base de la doblemente arriesgada hipótesis de una atribución falsa a un autor, y de la fecha de la muerte del mismo, tampoco absolutamente precisa.

Asimismo, como después veremos, ninguno de los escenarios de la Commedia dell'Arte que conservamos sobre el Convidado es anterior a dicha fecha.

No queremos decir, sin embargo, que la obra de Andreini no se basara en algún escenario, [2] traducción o adaptación anterior, pero en espera de que esa obra se descubra —si es que aparece— el manuscrito que nosotros presentamos es, hoy por hoy, la primera versión del tema fuera de España, y lo que es quizás más importante, mucho más valioso, desde un punto de vista estético, que la serie de versiones italianas que conocemos hoy sobre el tema hasta Goldoni.

* * *

Es ya vieja la idea de que Don Juan es un personaje con el suficiente atractivo y fuerza personal como para haber pervivido hasta convertirse en mito, a despecho de la baja calidad artística de las obras que le han dado vida. Estas palabras que pueden quizás ser una exageración en casos muy concretos: Tirso, Molière, Mozart, Byron, etc., tienen un fondo de verdad innegable. Por ello no debemos dejar desatendido el hecho de que el autor de *Il Nuovo Risorcito* fuese quizás el más digno representante del teatro barroco italiano en el Seicento [3].

---

[1] Cfr. GIOVANNI MACCHIA. *Vita, avventure e morte di Don Giovanni.* Bari, 1966. Univerale Lateza, p. 18 n.

[2] Empleamos aquí siempre el término escenario, traducción de «*scenario*»; designación usual en la «*Commedia dell' arte*» para la obra, realmente pauta escénica a disposición de los actores.

[3] Para la vida de Andreini Cfr. F. BARTOLI, *Notizie istoriche de'comici italiani che Fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti.* Padova, 1781; A. D'ANCONA. *Origini dell' teatro italiano.* 2.ª edic. Torino, 1891.; A. LIZONI, *La drammatica italiana nel secolo XVII.* Parma, 1897. Especialmente el más completo trabajo en este aspecto es el de L. RASSI, *I comici italiani.* Firenze. Bocca. 1897. De G. B.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

El manuscrito de Andreini examinado frente al original español de *El Convidado de Piedra* presenta numerosísimas variaciones, ya de detalle, ya de estilo y concepción de personajes, problemas y situaciones, ya de inclusiones de amplios fragmentos —extensa participación de Gigantes, dioses olímpicos, furias y otros personajes mitológicos en Andreini, exclusión de todo un personaje fundamental como el Marqués de la Mota de la comedia española, substituido en la parte que el argumento lo hace posible por el duque Octavio en Andreini—. Pero, dejando por el momento todas estas cuestiones para el lugar en que abordaremos el análisis de las características y bellezas de la obra de Andreini en absoluto, intentemos reforzar ahora, a través de la confrontación de las obras, las conclusiones sobre cronología y dependencia del manuscrito de Florencia a que llegábamos antes.

En primer lugar, hemos encontrado numerosos puntos comunes en el desenvolvimiento de las obras de Cicognini y de Andreini que faltan absolutamente en el original español. Veamos algunos de estos rasgos.

Hay una escena del Acto I, la sexta en Andreini y la séptima en Cicognini, inexistente en *El Burlador de Sevilla*. Don Juan, perseguido por Don Pedro, tras su aventura con Isabel, salta por un balcón, y se encuentra con su criado, al que tiene que convencer para que le acompañe a Castilla. Estas escenas de amo y criado, adiciones por lo común en las obras italianas, degeneran en bufonadas que degradan la tensión dramática de la obra, pero que debían ser muy del gusto de los espectadores italianos, probablemente más habituados a ver la obra española en representaciones del tipo de la «Commedia dell'Arte» que en traducciones o adaptaciones fieles.

Los detalles de la escena en cuestión varían poderosamente; en Cicognini el encuentro de Don Juan y su criado, que no se reconocen al principio, desemboca en una chusca pendencia, mientras que, en Andreini, Don Juan se lanza a una de sus digresiones mitológicas, ahora sobre los centauros. Sin embargo, la escena tiene una razón temática común, la persuasión de Don Juan a su criado para que le siga a España.

Andreini se ocupa en las pp. 117 y s. del Vol I. Ofrecen noticias sobre la actividad de los «Fedeli»: A. SOLERTI y D. LANZA, *Il teatro ferrarese nella seconda meta del secolo XVI*, en *Giornale storico della letteratura italiana*, 1891. XVIII; PAGLICCI BROZZI, *Il teatro a Milano nel XVII secolo*. Milano. 1891; MAGNIN, *Teatro celeste, les commencements de la comédie italienne en France*, en *Revue des deux mondes*. 1874, IV; A. BASCHET, *Les comédiens italiens à la cour de France*. París, 1882. El mejor estudio de conjunto sobre Andreini, tanto crítico como biográfico es el de E. Bevilacqua.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

También escena del tipo de la de amo y criado, inexistente, o, al menos, embrionariamente sugerida sólo en la comedia española, y de considerable desarrollo en común en las dos obras italianas es la siguiente a la antes glosada: el duque Octavio, ignorando la tropelía de Don Juan, dialoga, en *El Burlador de Sevilla,* con su criado Ripio. Sólo hay una alusión a lo temprano de la hora:

Ripio. *¡Tan de mañana, señor,*
te levantas!
Octavio. *No hay sosiego*
que pueda apagar el fuego
que enciende en mi alma amor;
porque como al fin es niño,
no apetece cama blanda,... etc. [1]

En Cicognini el criado se ocupa en vestir al Duque Octavio, dando lugar a una de las escenas aludidas, de tan favorable acogida por el público. Y en Andreini no es ya de un solo criado, sino hasta de cuatro, la rueda de los que peinan al duque, integrando una escena y un diálogo que nos anticipa en cierto modo la escena semejante del *Giorno* del Parini.

Simétrica en Cicognini y Andreini es la colocación de una escena pastoral de bailes rústicos inexistentes así mismo en el original español. Se trata de la escena duodécima del primer acto del Cicognini, entre el Dottore, Bruneta y Pantalone, y la tercera del segundo acto de Andreini, en que intervienen Rubicone, Coralide y otros pescadores, que, en la escena siguiente, aparecerán ante el dios Neptuno al que solemnizan.

En algunos otros pormenores coinciden las dos obras italianas, frente a la ausencia de los mismos en el original español. La amenaza de condenación a Don Juan viene referida, salvando la desigualdad de las situaciones, en términos semejantes, con una alusión común, al «hombre de piedra» vengador, que no aparece en la genérica admonición teológica de la obra española. Las amenazas de Tisbea están expresadas en los términos siguientes:

..... *Advierte*
mi bien, que hay Dios, y que hay muerte
.....
Esa voluntad te obligue
y si no, Dios te castigue [2]

---

[1] Cfr. TIRSO DE MOLINA, *Comedias. BAE,* V. Madrid, 1944., p. 573.
[2] *Ibidem,* p. 577.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

En muchas obras italianas es Don Juan mismo (a tales extremos llega en Italia la pérdida de la visión dramática) el que alude al posible castigo divino, y siempre en diálogo con su criado y bajo forma parecida:

En Cicognini: «Se io non gli do la mano di sposo, pos' io essere ammazzato da un uomo: ma che sia di pietra, sai Passarino?» [1].

En Andreini:

Sposo tuo divenir, cio al cuor mi scrissi...
E se di fé ti manco
Facciami un huom di questa vita casso:
Ma sia l'Homo, huom di sasso [2].

Análogamente, en la situación a que corresponden estos versos, aparece en Andreini y Cicognini, paralelamente, el pergamino arrojado por el «Zanni», con la sentencia de Don Juan; uso muy del tipo de teatro popular del que procede y en el que se insertan, especialmente la del supuesto Cicognini, ambas obras.

Junto a algunos otros detalles comunes (el Comendador —por ejemplo—, en estatua, responde por dos veces, con movimiento de cabeza, a la invitación formulada por el criado de Don Juan, en ambas obras) quizás el más importante rasgo común a las dos obras, absolutamente ausente en *El Burlador de Sevilla*, sea la supresión de un personaje importante, el marqués de la Mota, amigo de Don Juan y enamorado de Doña Ana, que está totalmente ausente en Cicognini y Andreini, creando, con ello, una serie de situaciones peculiarísimas, resueltas en modo distinto en cada una de las obras italianas. La supresión de un actor es la razón de que falte tal personaje en las obras representadas por las compañías italianas, ya sea el modelo Andreini, o Cicognini, ya una obra o escenario anterior común a ambos.

De la serie de coincidencias apuntadas no queda más remedio que reconocer o bien que Cicognini se inspiró en Andreini, o bien a la inversa. Cabe también una tercera solución, a la que nosotros tendemos, y es que uno y otro se inspiraron en alguna versión anterior de la obra, que debía circular con enorme difusión, ya en forma escénica amplia, ya de simple escenario.

A tal conclusión se llega cuando se observan en la obra de Andreini ciertos rasgos de respeto al original castellano, que no se observan en la

---

[1] Para la comedia del pseudo-Cicognini, cito por la edición de GIOVANNI MACCHIA en *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*. p. 197.

[2] ANDREINI, manuscrito citado, Acto II. Scena II.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

de Cicognini, la cual, por otra parte, es tan absolutamente impermeable a los rasgos de peculiaridad de Andreini, que podemos afirmar, con absoluta seguridad, que aquél desconocía la obra de Lelio Fedele.

* * *

La solución de una tercera obra, anterior a la de Andreini y a la del pseudo-Cicognini, se impone con absoluta necesidad, cuando, descartado el hecho de que éste se inspirara en aquél, se observan, en nuestro manuscrito, numerosos rasgos de respeto al original que casi seguramente no conoció, y que Cicognini no pudo nunca proporcionarle, puesto que ni él mismo los incorporó.

Estos datos son a veces simples minucias, fácilmente objetables, como los gritos de Doña Ana, en el original y en Andreini, los que preceden al lance con el Comendador, situación que no se da en el pseudo-Cicognini, en que asistimos desde el comienzo de la escena al lance ya en pleno desarrollo. O bien coincidencias como el «ferraiolo» y la capa que Don Juan pide prestada a su víctima (Marqués de la Mota o Duque Octavio) frente al «mantello» (aparece también «ferraiolo» en alguna ocasión) y «capello» de Cicognini.

Pero en ocasiones es todo un desenvolvimiento argumental distinto, y coincidente con el original en Andreini, el que obliga a descartar de modo categórico cualquier pensamiento de influjo en éste del pseudo-Cicognini.

Por ejemplo: Rosalba, la Tisbea de *El Burlador de Sevilla*, no vuelve a aparecer jamás en la obra de Cicognini tras de su seducción por Don Juan en Tarragona; en cambio en Andreini, como en el original castellano, la figura correspondiente, Filinda, reaparecerá más adelante, en una sentida queja a finales del acto cuarto, y formará en la comitiva de los acusadores de Don Juan al final de la obra, habiendo intervenido en las bodas e inevitables arreglos del *deux ex machina* que es en tales situaciones el Rey.

En el vacío mismo que creaba la novedad común, a que antes aludíamos, de haber suprimido la figura del Marqués de la Mota, la solución es absolutamente contrapuesta entre las dos obras italianas, observándose en general que Andreini sigue un proceso dramático más paralelo al original en estas escenas. Así, para nada absolutamente aparece en Andreini una larga digresión, centro de la situación a que aludimos, en que Don Juan sorprende a su criado Pasarino dudando en descubrir la verdad sobre la muerte del Comendador. Esta escena viene motivada en el pseudo-Cicognini, porque Don Juan no aparece en principio como el matador de Ulloa, sino que es un largo proceso de sospechas del Duque

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Octavio el que precede, ya al final de la obra, a la denuncia fácilmente admitida por el Rey. Este proceso, y las escenas intermedias que conlleva, no aparece igualmente desarrollado en Andreini, en donde no se alude claramente a certeza o incertidumbre en la atribución a Don Juan de la muerte, sino que inexplicablemente, después de la devolución del «ferraiolo» al Duque Octavio, Don Juan aparece como culpable de la muerte —faltando así a la complicada trama del engaño del original— en el quinto acto, sin que se haya hablado para nada de pruebas o datos descubiertos contra Don Juan.

No queremos dilatarnos en más enojosas comprobaciones. Creemos que con las apuntadas nos basta para asentar nuestras no muy comprometidas conclusiones. Son éstas, para resumir, que Andreini no trabajó sobre el texto del original español, sino sobre una adaptación dramática italiana antecedente, de la que no tenemos noticias. Lo prueban, entre otros datos, las coincidencias mismas con la obra del pseudo-Cicognini —ajenas a la trama del original español— que debió usar la misma pieza antecedente, o bien otra muy semejante, reteniendo más detalles de la misma, lo cual le hace ser más fiel al original castellano, el cual a su vez no es absolutamente imposible que conociera también y tuviera en cuenta el pseudo-Cicognini para la elaboración de su obra.

Pero, asimismo, queda descartado que sea el pseudo-Cicognini el inspirador de Andreini por la serie de variantes que hemos apuntado más arriba, variantes que aproximan a Andreini a un texto todavía más fiel al original en esas variantes que el de Cicognini mismo.

En cualquier caso, todas estas razones no vienen sino a abundar en una verdad incuestionable: que la obra de Andreini es hoy la primera aparición fechada —y esto fuera de toda sospecha y conjetura— de un Don Juan Tenorio fuera de nuestras fronteras.

* * *

Mas, ¿cómo sería exactamente esta obra italiana antecedente de Cicognini y Andreini? La respuesta no parece muy fácil. Podemos inferir, a través de las dos obras que hemos analizado, y de los escenarios que analizaremos posteriormente, alguna de sus características más sobresalientes. Desde luego, sería más respetuosa con el original castellano en muchos puntos que la obra de Cicognini, que, a su vez, es más sobria y ceñida como adaptación que el manuscrito de Andreini. El rasgo argumental nuevo más sobresaliente de la obra desconocida sería la eliminación como personaje del Marqués de la Mota, y su sustitución por el Duque Octavio, rasgo este universalmente seguido en todas las adaptaciones italianas.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

A Benedetto Croce le parecía indiscutible la existencia de escenarios anteriores a la obra del pseudo-Cicognini, de los que derivó ésta; nosotros decimos otro tanto respecto del manuscrito de Andreini, que, aun siendo la más antigua versión fechada del *Burlador* y no habiendo motivos —como hemos demostrado— para mantener la hipótesis de prioridad de la no fechada del pseudo-Cicognini, aparece, indudablemente, escrita bajo el modelo de una versión italiana, drama o escenario, y no bajo el influjo del original castellano mismo.

De la popularidad del posible escenario, y si se quiere de la obra española misma en Nápoles, diez años antes de la fecha de dedicatoria de Andreini, dan idea los versos de Bartolomeo Bocchini, en su *Lambertaccio*, recogidos ya por Croce:

Qui tacque il veglio e col suo cul sentato
rimose senza moto e senza lena,
che pareua di Pietra il convitato
ma non vi fu chi l'invitasse a cena...

Con la nota siguiente: «Hebbe egli pensiero nella presente stroffa con la similitudine del convitato di Pietra (vulgarissima tragedia del Vega su le scene più volte da comici recitata, oue una statua di marmo viene invitata a cena) rappresentare il ritratto di un glorioso di se stesso»... [1].

Croce descubría los rasgos inequívocos del escenario inspirador del pseudo-Cicognini en muchos trazos y personajes típicos de la comedia dell'Arte que aparecían en la obra anónima (Passarino, Fichetto, Dottore, etcétera...).

Sin embargo todos los escenarios conservados sobre *Il Convitato di Pietra* son positivamente posteriores, tanto a la obra de Andreini como a la del pseudo-Cicognini. Con ello pretendemos destacar los rasgos más interesantes de dichos escenarios como intento de aproximación a lo que positivamente había en los escenarios anteriores al 1651, en los que se inspiró sin duda Andreini.

También nos servirán tales observaciones para llegar a la conclusión de que, frente a la indiscutible difusión de la obra atribuida a Cicognini, manifiesta en coincidencias inequívocas, los rasgos en los escenarios imputables únicamente a influjo de Andreini son absolutamente inexistentes. Ello nos lleva a suponer que la culta, conceptista y mitológica obra de Andreini no salió del reducido ámbito de lectores mediceos, y que, no ya el propio autor, fallecido pocos meses más tarde a la dedicatoria, sino

[1] Cfr. BENEDETTO CROCE. *Intorno a Giacinto Andrea Cicognini e al «Convitato di Pietra»*, p. 123.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

ni siquiera su compañía, los Fedeli, representaron una obra tan difícil, extensa, y, a qué no decirlo, dramáticamente desafortunada. En contraste, estéticamente degradada, la reducción en prosa del pseudo-Cicognini, tosca y de fácil representación, compartía con los escenarios las preferencias de los cómicos que encontraban en el *Burlador* una inagotable cantera de éxitos y entusiasmo popular.

De los escenarios italianos que nos han quedado, probablemente el más antiguo sea el del manuscrito Casanatense, publicado por De Simone Browner, y con muy escasas posibilidades de ser anterior al 1651, fecha en torno a la cual pudo ser escrito el drama del pseudo-Cicognini, y en la que, incuestionablemente, esta escrito el de Andreini. La estructura de dicho escenario sigue las líneas generales de la obra de Cicognini, incluso en muchos detalles sólo existentes en ella: Don Juan apaga el velón del Rey en la alcoba de Isabela, para huir; lucha con su criado Zaccagnino en la oscuridad, sin conocerse; hiere con el puñal la estatua del Comendador cuando le arrastra a los infiernos, etc. Sin embargo, son también muy numerosos los rasgos del original castellano, inexistentes en Cicognini, que aparecen en este escenario, prueba de que el autor no manejó tan sólo la obra de Cicognini, y que el otro modelo italiano, si no el original mismo, tenía una serie de rasgos de fidelidad al modelo hispano que Cicognini no había incluido en su obra.

Como ejemplo de estos datos inexistentes en Cicognini aparece uno curioso. En Cicognini, como en el mismo Andreini, la dama burlada por Don Juan en Nápoles, Isabela, no sólo no había recibido castigo alguno del Rey, sino que había sido consolada por él. Esta solución, contraria al original castellano, no aparecerá en este escenario, como tampoco en el de la colección Sersale —como después veremos—; por el contrario: «Donna Isabela, desiderosa di avere il Duca Ottavio, dice di essere estato lui che l'ha violata. Re la riprende la fa carcerare et ordina a Don Pietro che facci cercare il Duca Ottavio» [1].

Otro tanto podría decirse de algunos puntos en que la proximidad a la obra española es igualmente clara. Así, la despedida del Comendador en su visita a Don Juan, que en Cicognini era: «Non ho piú bisogno de lume terreno», aparece en el escenario mucho más próxima al original: «Don Giovanni gli vuol far lume. Statua: Che non ha bisogno di lume, chi ha il lume della grazia». Recordemos la correspondencia con Tirso: «No alumbres, que en gracia estoy».

Naturalmente que, por la naturaleza propia de los «canovacci» de la

[1] Cito por la edición de MACCHIA en *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, p. 154.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Commedia dell'Arte, a veces de unas someras notas debemos inferir un desarrollo de la escena más próximo al original que al Cicognini. Así, en la misma escena de la visita del Comendador a Don Juan, en el escenario en cuestión se indica: «Musico, canta, si fa la cosa delle Dame, Statua fa suo lazo».

Estas imprecisas indicaciones no tienen ningún eco posible en el desarrollo de la escena en Cicognini; mientras, en el original seguramente «la cosa delle Dame» corresponde a la indicación, muy exagerada probablemente en las reelaboraciones italianas, incluida en los siguientes versos de Catalinón y de Don Juan:

Catalinón. *¿Con cuál de tantas mujeres*
Como has burlado, señor,
Hablan?
Don Juan. *De todas me río,*
Amigo, en esta ocasión.
En Nápoles a Isabela...
Catalinón. *Esa ya no está, señor,*
Burlada, porque se casa
Contigo, como es razón.
Brulaste a la pescadora
Que del mar te redimió,
Pagándole el hospedaje
En moneda de rigor:
Burlaste a Doña Ana... [1].

El «lazo» de la estatua probablemente sea el gesto del Comendador: «Don Gonzalo —aparece como acotación en Tirso— hace señas de que se quite la mesa y queden solos»:

Parecida situación se repite en el otro escenario italiano, el Sersalense, descubierto y glosado por Benedetto Croce, y que nosotros conocemos a través de su publicación, en la *RFE*, por Giannina Spellanzon [2].

En este escenario no faltan tampoco los detalles que parecen reclamar una procedencia directa del de Cicognini: Don Juan apaga la luz al rey para huir, bufo combate en la oscuridad con su criado antes de que se reconozcan, etc. Como se ve, peculiaridades comunes también al escenario Casanatense, las cuales, junto con otras coincidencias con Cicognini exclusivas de este escenario en innovaciones realmente importantes de Cicognini, inducen a un rápido lector a pensar en una más directa y

[1] Cfr. *Comedias escogidas de Tirso de Molina*, p. 587.

[2] Cfr. G. SPELLANZON, *Lo Scenario italiano «Il Convitato di Pietra»*, en *RFE*, 1925, XII, p. 375 y ss.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

única vinculación con Cicognini de este escenario que del Casanatense anteriormente examinado [1]. Sin embargo, nada más lejos de la verdad.

Sucede que el escenario Sersalense es mucho más rico en pormenores e indicaciones, y, por consiguiente, tiene muchos puntos concretos en que se acerca a Cicognini. Pero si examinamos por otra parte los puntos de contactos con el original inexistentes en la obra de Cicognini, comprenderemos que ésta no tiene, ni mucho menos, la categoría de modelo único.

A este propósito recordamos la escena común con el Sersalense del encarcelamiento de Isabela, que cae bajo la ira del rey; también como en la obra de Tirso, Don Juan sabe que el error de un paje —una criada en el texto español— la hora de la cita de Doña Ana a Octavio —el Marqués de la Mota en el original— y no a través del propio Octavio, como sucede en Cicognini. Ejemplos de escenas plasmadas sobre el original y no sobre Cicognini, en el que no existen, no faltan tampoco. Tenemos como ejemplo la de la devolución de la capa y el sombrero de Don Juan al duque

---

[1] Muy importantes son algunos de los pormenores peculiares de Cicognini recogidos en este escenario. Escojamos tres ejemplos: en el escenario y en Cicognini la Estatua antes de arrastar a Don Juan le ordena que se arrepienta. La siguiente escena del escenario guarda una indiscutible dependencia con un marcado desarrollo peculiar de Cicognini: «Tisbea nuovamente uscita, chiede di quel giovane —Don Juan—. Lui dice, Pozzolano, essergli fratello, nati tutti e due ad un parto, e chiamarsi don Giovanni— grosso e lui, Pollicinella, don Giovannino... In questo Don Giovanni osserva di dentro, poi viene fuori, vuol bastonare Pollicinella, ma questi cerca di nascondersi...», corresponde directísimamente con el siguiente fragmento de Cicognini:

Rosalba. *... ma chi è questo ch'è con voi.*
Passarino. *Mi a son Don Giovannin sò fradell.*
Rosalba. *O poveri fratelli sfortunati, dunque quest'è nostro fratello?*
D. Giovanni. *Chi?*
Rosalba. *Questo.*
D. Giovanni. *Temerario!*

En tercer lugar veamos cómo en el escenario se mantiene, curiosamente transformada, una situación peculiarísima de Cicognini: En éste el Rey, en el bando que encarga a Octavio, junto a la orden de construir el mausoleo del Comendador, promete el privilegio de la liberación de cuatro condenados a quien descubra al matador del Comendador. Sólo recordando este detalle podemos explicar la extraña innovación del derecho de asilo contenida en el escenario Sersale: «Re ordina si faccia un tempio con il deposito del Commendatore, e che sia asilo di qualsiasi delinquente». Y, cuando Pollicinella narra a Don Juan lo oído, se habla en el escenario en los siguientes términos: «Pollicinella gli dice il tutto del tempio, immunità e taglione».

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Octavio en el escenario, y al marqués de la Mota en el original: «Don Giovanni, con Pollicinella, restituisce la cappa, e il cappello al Duca; lo ringrazzia, e dice che la notte ha fatto il "perro" ed anche il morto» [1].

Don Juan. *¿Es el Marqués?*
Mota. *¿Es Don Juan?*
Don Juan. *Yo soy: tomad vuestra capa.*
Mota. *¿Y el perro?*
Don Juan. *Funesto ha sido*
al fin, Marqués, muerto ha habido [2].

Tales coincidencias e innovaciones son, como venimos diciendo, suficientemente abundantes para reclamar uno o varios modelos a este escenario, además del de Cicognini [3]. Hasta tal punto llega esta riqueza de datos, que éste es el único, entre todos los escenarios en italiano y en francés, en el que parecen descubrirse concomitancias con el manuscrito de Andreini.

Rasgo peculiar de la comedia de Andreini era que el duque Octavio, habiéndose encontrado con Grillo, criado de Don Juan, le constriñe, mediante interrogatorio, a decir dónde se encuentra su amo, estrechando así el cerco que en torno a Don Juan establecen todas sus víctimas. (En Andreini es la Escena Cuarta, del Acto Cuarto). Otro tanto ocurre en el Escenario Sersalense; rasgo, repetimos, que no se observa en Cicognini, ni en los demás escenarios: «In questo Pollicinella vede il Duca, lo riverisce con timore. Duca e Coviello chiedono di don Giovanni. Pollicinella dice essere il padrone in villa, e propio ritirato nel tempio, ed innavedutamente dice loro il tutto. Duca, intero, si adira e manda la disfida per il servo al padrone» [4].

Otro momento semejante del escenario Sersalense y al drama de Andreini, vendría representado por la respuesta de Don Juan a las quejas de Tisbea.

«Tisbea —en el escenario— vorrebbe andar con lui; ma don Giovanni

---

[1] Cfr. G. SPELLANZON, *Lo scenario italiano «Il Convitato di Pietra»*, p. 381.

[2] Cfr. *Comedias escogidas de Tirso de Molina*, p. 571.

[3] A la riqueza de situaciones y particulares nuevos de este escenario a que venimos aludiendo en el texto, son allegables los diversos ejemplos de situaciones únicas de este escenario, cuyo autor las inventó seguramente o las recogió de otros modelos hoy desconocidos, siendo en tal caso el único de los conservados que tal hiciera. Sirva como ejemplo la conversación de la rústica Rosetta (equivalente de la hija del Dottore, Bruneta, de Cicognini) con la engañada Tisbea, en *Lo scenario italiano*... p. 379.

[4] Cfr. G. SPELLANZON, *Lo scenario italiano*... p. 382.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

non vuole dicendo che a lei deve bastare la gloria di essere stata goduta da un cavaliere della sua qualità.»

He aquí los versos equivalentes en Andreini:

Affaticato io sudo
Ne l'escoltarti, o folle,
E siasi vanto in sempiterno d'Anni,
Dir; Goduta già fui de Don Giovanni,
Hor per vie tortuose, e sentier vitti,
Testé da'te mi tolgo, giurandoté per Dio
Che nel gir da'te lunge
Nulla spina di duolo il sen mi punge.
Restati seicca in vero;
Il mancar, há in Amor del Cavagliero.

Una tercera coincidencia del escenario y el manuscrito de Andreini consiste en la presentación «equestre» de la estatua del Comendador Ulloa. Mas con todo, las semejanzas no son tan precisas, ni tan inexplicables por otras razones, que nos den sustento válido para precisar en el escenario Sersale rastros inequívocos del drama de Andreini.

Un examen análogo de los escenarios en francés posteriores a Andreini, el de Giuseppe Domenico Biancolelli, nos llevaría a consideraciones análogas a las ya hechas [1]. Las notas escénicas de Biancolelli, centradas fun-

---

[1] De SIMONE BROWNER, en *Don Giovanni nella poesia e nell' arte musicale* (Nápoles, 1894), analiza una versión del escenario de Biancolelli distinta de la que nosotros conocemos a través de la edición de Macchia. Tal versión que nosotros no conocemos más que los fragmentos copiados por Browner en su estudio, parece, con todo, muy semejante a la de Macchia. El mismo Browner junto a los rasgos semejantes a la obra de Cicognini señalaba en el texto de Biancolelli semejanzas muy claras con el original castellano, ajenas totalmente a Cicognini; las exclamaciones de Arlequín al salvarse de su naufragio «Du vin, du vin, assez d'eau comme cela!», o bien la alusión chistosa ante la negra mesa del Comendador «Il faut que la blanchisseuse de la maison soit mort; car tout est bien noir ici». Estos chistes aparecen también en la edición que conocemos de Macchia. Entre los episodios típicamente de Cicognini, junto a los señalados por Browner, nosotros encontramos recogido el tan peculiar del bando del duque Octavio por la captura de Don Juan: «Dans cette scène je fais mes réflexions sur le cri public qui promet 10 mille écus et la grace de 4 bandits à qui découvrira l'auteur de la mort du commendeur»... Pero junto a estos rasgos se alinean otros muchos que caracterizan a este escenario como una enciclopedia de toda suerte de recursos grotescos acumulados por la Commedia dell'Arte paralelamente a la acción trágica, habiendo llegado, incluso, a la asfixia absoluta de ésta o a convertirla en puro pretexto. Así, por ejemplo, el tropezón con el cadáver del comendador, que aparece en el escenario Sersalense como rasgo peculiar sin tradición, lo vemos en Biancolelli convertido ya en recurso cómico tradicional: «Je fais alors des scènes de frayeur: je veux me sauver, je tombe sur le mort, je me relève et je m'enfuis».

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

damentalmente en las bufonadas del criado de Don Juan, Arlequín, acogen, como ha destacado De Simone Browner, la mayoría de los datos básicos que parten de Cicognini. Pero, como en los escenarios anteriores, no se ciñe exclusivamente al texto del pseudo-Cicognini. Hay débitos al original castellano, invenciones extravagantes y rasgos bufonescos cuya propia índole nos los descubre como específicos y tradicionales de la «Commedia dell'Arte» [1].

Con el total de datos de que disponemos, ya podemos concluir que nuestro Andreini, que pasó desconocido totalmente a los escenarios posteriores, tuvo un modelo italiano antecedente. ¿Quizás la misma obra perdida, insistentemente atribuida a Giliberto, y quizás con fecha, 1652, equivocada? Y este modelo, junto con las representaciones en Italia de la obra de Tirso, junto con la difundidísima del pseudo-Cicognini, y con otras numerosísimas versiones de la «Commedia dell'Arte», crearon una verdadera selva de peculiaridades e innovaciones, singularmente en torno a las figuras de los graciosos. De la complejidad de tales innovaciones del original español, resulta hoy imposible deducir el contenido y características de la obras u obras inspiradoras de Andreini. Habrá que esperar una casualidad semejante a la que puso en nuestras manos el manuscrito de Florencia, para conocer la primera versión italiana del tema de Don Juan. Versión, que indiscutiblemente existió y que tal vez se conserve; pero, entretanto, *Il nuovo risarcito* coloca nuevamente el nombre de Andreini en una de esas encrucijadas importantes de la historia literaria, como en su día lo colocaron las analogías de su *Adamo* con la epopeya de Milton.

* * *

Creemos llegado el momento de dar ya por terminada la discusión en torno a los problemas críticos y bibliográficos de nuestro manuscrito. Interés fundamental de este trabajo es dar a conocer la obra de Andreini, ya que no en su totalidad, al menos en sus rasgos más sobresalientes. A tal fin van dirigidos los fragmentos que hemos copiado y glosado.

Hay, en primer lugar, en la obra italiana una extraordinaria y nutridísima participación de elementos mitológicos, extraña, obviamente, al original castellano. Este dato nos pone ya sobre la pista del peculiarismo de la versión de Andreini: todo el conflicto sobrenatural, toda la dimensión trágico-teológica de la obra española se diluye, con frecuentes contrasentidos, en la pantomima mitológica, grandilocuente y sin brío. La

[1] Cfr. ANDREINI, *Il nuovo risarcito*... p. 159 r.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

obra no se abre con los gritos de Isabela en Nápoles, sino con un larguísimo prólogo en que los dioses olímpicos se previenen contra los delitos de Don Juan que emulan en su siglo el mitológico desacato de los Titanes, y acaba con la siguiente admonición a los hombres:

Mortal, la Vita fugge,
Unqua non stà' sedente;
Sempre a'tombe e corrente,
Con Morte si rifugge;
Se la cerca, l'inuita,
Vol per Horti funesti
Con la morte inferir uomi divita...

Neptuno aparece prometiendo justicia a Tisbea; Vulcano, en animado coloquio con los Titanes. Sombras, como la madre de Don Juan, Lisidora, y furias acompañan a Don Juan en su desesperación y en su castigo. El ambiente culto y renacentista de la corte medicea, refugio de la clasicidad antibarroquista en la «Accademia dei Cento», bastión de conservación de la ciencia tradicional en Galileo y Torricelli, inspira al cómico Andreini estos adornos mitológicos, tan poco avenidos con la índole de la obra en cuestión. Pero es importante reseñar que, con propiedad o sin ella, estos rellenos mitológicos y ultrahumanos, que se mantendrán invariablemente en toda la tradición italiana de las representaciones de Don Juan —quizás un embrión, inspirador de Andreini, lo había ya en el antecedente italiano desconocido— no fueron en ningún caso más que sombras empobrecidas de las efectistas, desiguales y pomposas —pero con cierta grandeza— tiradas de Andreini.

Y todavía quizás menor interés, por lo que tienen de novedad absoluta, que tales digresiones mitológicas, revistan las escenas pastorales, cantos y bailes, que aparecen frecuentemente en nuestro manuscrito. Los rústicos y los pescadores componen aquí escenas equivalentes a los bailes de Cicognini y del propio original castellano. Lo que, sin embargo, es verdaderamente interesante en Andreini, actor y hombre de teatro ante todo, son las acotaciones escénicas de su obra, en las que se plantea, con toda minuciosidad, no sólo la disposición de la escena, sino la actitud de los mismos actores. Véase con que minuciosidad describe Andreini la mesa del Comendador: «Partito il Ré col rimanente di quelli che con esso lui assisteuano apparirá lá pompa del desinar del Comende. qualé esser deurá in simil forma, cioé tutto il proscenio da un capo all'altro aperto... Qui veder si dourá una gran mensa con due seggiole nere, e uno scagno nero, che douraño seruir quelli per Comende. per D. Gio: e per Grillo coprirá la tauola un gran tapetto nero con touaglia, touagliuoli, piatti tutti neri per

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

uiuande altro non ci sará che corui, maluecchie, rondoni, storni, merli, alcioni, Guffi, Civette, Barbappiani teste di morti per Candeliere li quali col porui dentro lumini accesi seruir dourano per luce, douendosi il Theatro tutto obtenebrarsi, non douendosi quello rischiarare se non per cosi fatti lumi. Soprá lá stessa mensa come per uiuande grasse seruir dourano questi uccelámi... A destra á sinistra pur ci saranno due gran credenze di nero addobate, quella á destra d'ossi di morti trá quelli intermezzati di fiaschi neri, bichieri neri, e pani neri con teste pur di morti con quei lucernini per entroui, onde per gli occhi e per le bocche serua ad illuminare l'oppacitá del Teatro. La Credenza á sinistra guernitá sará dábacini pur neri trá quali altre teste de morti esser dourannoui con la stessa illuminatione...» etc. [1]

En las escenas fantásticas con intervención de sombras, dioses, furias, etcétera, la curiosidad de estas acotaciones de Andreini es realmente notable, y su valor es buena muestra de los procesos de sinestesia escénica, tan característicos del Barroco en todas las latitudes [2].

---

[1] Véase; a este propósito la interesante acotación con que se cierra fantásticamente el tercer acto de la obra de Andreini: «L'apparato pescareccio rimarrà stabile sin tanto, che la Notte a l'Aurora entrerano e usciranno di Teatro. Qui intanto là Notte tutta di nero vestita a'stelle d'oro con stella maggior dell' altre in fronte, in compagnia del Sonno che sovra la mano e'l cubito terrá lá guancia, come il Silentio star dourá col dito alle labra, entro d'una Nabbe tutti accolti dietro lá stessa Nube, condur douranno, come un Cielo di stelle, con la Luna in mezzo di esse; e quando tutte queste cosí fatte cose saranno nel mezzo del Theatro, dá quella stessa parte doue la Notte fece l'uscita, Apparirá l'Aurora soura il Caual Pegaseo con lucerna in mano accesa coronata d'alloro e di fiori».

[2] Cfr. ANDREINI, *Il nuovo risarcito*. pp. 48 r. y 49 r. y v. Frente a este intento de dignidad lírica aparecen triviales los versos paralelos de Cicognini, con representar estos uno de los momentos de mayor exquisitez literaria del texto, que aparece totalmente escrito en prosa.

«(Rosalba, per pescare, va cantando.)

O che prospera
mia felicità.
Serenissimo e fortunato dì,
felicissima
Quando giunsi qui.
Essendo giunta
tra l'erbe e tra fiori,
tra le delizie di Ninfe e Pastori.
Besame,
besame Momolo quanto te par

O che felicità inestimabile è la mia; io vivo in queste campagne, benché io sia pastorella vile, con tutta contezza. Io son venuta qui alla marina, perché voglio pescare qualche bel pesce grosso.»

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Junto a este debilitamiento de la tensión dramática respecto al original español, producido por la invasión de la mitología, aparece, desde las primeras páginas del manuscrito italiano, otro rasgo de singular relieve, que viene a contribuir igualmente a dicho debilitamiento dramático, creando esa atmósfera de falsedad y bufonada a la que no llega a escapar jamás la pieza de Andreini. Este rasgo a que ahora nos referimos es el preciosismo versificatorio, el lirismo farragoso y desmesurado de tantas y tantas tiradas de versos, el discreteo conceptuoso con que criados y señores interrumpen y hasta olvidan el hilo de una acción que debiera ser trepidante.

Los versos con que Tisbea se nos presentaba en la obra española —quizás no modelo de acierto teatral— cumplían una función dramática; el espectador gozaba de antemano con la caída de la virtud de aquella presuntuosa pescadora «donjuanesca», que aparecía en escena alabando su insensibilidad a los cortejos. El discurso correspondiente en Andreini, perdido todo carácter dramático, se resuelve en un canto lírico, que de lo único que prescinde es de la brevedad:

Ecco l'Alba augelletti, ecco nel Cielo.
Sonnolenti mortali
Lá forriera di luce
Che dá gli algòsi fondi
I muti pesci a'risuegliar n'induce.
Peschereccio diletto
Humidetto Fucil, foco spruzzato
Da'quell'humor di fronte a'fonti nato,
Per irrigarci il sen, vaghi pescando
Scogli ed onde, di pesci andar uuotando.
Quindi auien ch'io mi dica
Ferrea materia ad allumarci usata
O' Filinda beata
Tu' tu' picciolo ferro
Pigmeo di corpo, e di valor Gigante,
Ferro del'or più saggio,
Se fai senza paraggio,
Che freda selce ne sfavilli il foco,
E ciò stimando un gioco
Priui di luce ad arrecarci luce,
Onta di cecitate,
De la premute olive,
Le lucerne infiammando,
Fai che andiam uisitando
Canne, Fossine, e Nasse,
Tutte auene di pesce a render cassi;
Quindi ha'ch'io dica a'scogli a'l'onde nata,
O' Filinda beata

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Tú nel rigor de lá più algente bruma
Siasi sol, siasi Luna,
Siasi l'Huom entro tetto, ó al campo fuore.
Di tuo' colpi al valore
Gelidi ne riscaldi, e famulenti
Siasi preda pennuta o'ver scagliosa,
Adito ne comparte
Senza foco il tuo foco
D'alimentarci, con piacer non poco.
Quindi auien ch'io mi dica
Tuttor per te, o gelida o affamata,
O' Filinda beata..... [1].
.....

Valgan los versos copiados como muestra del lirismo farragoso, degradado y antidramático a que nos referíamos antes. Por lo que hace a los juegos de conceptuosidad, a que también aludíamos como rasgo muy característico de la pieza, no debemos olvidar que ésta aparece en tiempos en que el concepto es la moda literaria más generalizada en Italia [2]; y si bien las obras españolas, el mismo *Burlador*, aparecen aquí y allá empredradas de ingeniosidad y conceptos, especialmente en las réplicas de los «graciosos», la proliferación de este recurso en Andreini alcanza una importancia muy superior, presentándose como una de las más firmes constantes estilísticas del autor en esta obra. Tomemos algunos ejemplos.

Tisbea exclama, descubriendo a Don Juan desmayado en la playa: «G'com'é tutto humano»; y el cultismo es así retorcido por el criado Grillo: «Anzi tutto carnal, tutto libidine...».

En determinada ocasión Grillo se decide a hacer versos como recuerdo

---

[1] La moda conceptuosa había alcanzado totalmente la literatura italiana ya en 1639, fecha de la denuncia de MATTEO PELLEGRINI en su *Delle Acutezze, che altrimenti Spiriti, vivezze, e Concetti volgarmente si appellano* (Genova-Bologna, presso Clemente Ferroni 1639). Emanuelle Tesauro manifiesta que la moda había desbordado el ámbito puramente literario y se había extendido a la conversación, los juegos de sociedad, la oratoria sagrada, etc. A muchos de estos aspectos apuntan los capítulos de *Il canocciale aristotelico*. Venezia. 1655. La literatura conceptista, repudiada tradicionalmente por la crítica italiana desanctiana y crociana, tuvo una extensión y difusión, sin embargo, muy considerables en su época. Sólo modernamente críticos muy jóvenes, con Ezio Raimondi a la cabeza, prestan al barroco literario italiano la atención que como fenómeno histórico-estético merece indiscutiblemente.

[2] Cfr. ANDRENINI, *Il nuovo risarcito*. pp. 163-164 r. y v; y 165 r. v.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

de los de su amo, y construye la siguiente mezcla de ingeniosidades, juegos verbales y despropósitos:

Vo'far versi ancor'io.
E con penna tutt'oro
In papiro d'argento
In tutti scriuo i più gemmati stili;
Oltre ló stile Etrusco
Nel Gallo stile, e nel Boemo io uergo
E nel' Indico poi, più in Pindo io m'ergo
Eh, he, he, Io mi rido
Trà Buoi, Boemo io canto,
Trà Galli Gallo io son trá Gallinacci...

Véanse, en fin, como muestra de tono retórico y de morosa conceptuosidad antidramática, algunos versos en que el mismo Rey y unos criados hablan de los méritos del Duque Octavio, en presencia del Comendador.

Ernando. *Questo amoroso duce*
Scusi chi tanto chiede,
Che'l mento ha senza piume il crine há biondo,
Tutto rosa la guancia
Tutto di Giglio il sen, di perla il dente,
E di rubino il labro,
Forse è lui, che Amor trasse
Da'le Partenope algose riue
Le Castigliane Dame,
Tutte di libertate á rende priue.

Re. *D'altri appunto io non parlo e questi è 'l Duce*
Ottavio, Ottava marauiglia in terra,
che uagheggiar suo bello,
Lá cecità, gli occhi ad aprire induce.

Diego. *Su l'inuecchiato servitor di Marte*
Piouan tutti que'beni che promettono
Le a'te arrecate Lusitane carte.

Scarpellino. *E Scarpellino, quale haurá scarpello,*
Che scarpellando, possa
Scarpellarui o'Signore
Ne le ruggiade de la noua mane
Le medaglie tutte or, d'or le collane.

Conviene advertir, sin embargo, salvando el aparente contrasentido de estas acusaciones y los elogios con que comenzaba este trabajo, que, en conjunto, la obra de Andreini es el más decoroso esfuerzo registrado en Italia hasta Goldoni de adaptar el tema del *Burlador*. Muchos de los defectos que apuntamos serían imputables, igualmente, al original castellano, y aún a toda la literatura escénica de la época; en los puntos en

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

que lo grotesco desborda los límites de lo tolerable y se adentra en el campo de la caricatura aburrida nos es preciso recordar que, en conjunto, las adaptaciones e imitaciones italianas del teatro español son siempre grotescas caricaturas hechas con prisas, pésimo gusto y ningún sentido dramático. Bufonadas más influidas por la «Commedia dell'Arte» que por los mismos textos originales, o declamatorias tragedias de fácil lagrimeo.

Andreini, pues, tiene todos los defectos que hemos puesto de relieve, y quizás más que omitimos; sin embargo, sus obras, e *Il Convitato* no lo desmiente, son lo más digno de mención en el conjunto desafortunado del teatro barroco en Italia. Como queremos, fundamentalmente, ofrecer una semblanza del manuscrito de Florencia, dejamos a los lectores que comprueben por sí mismos las características de Andreini, frente a la tosquedad y atropellamiento que definen la obra considerada hasta hoy como la más perfecta de las imitaciones de Don Juan en Italia, la del pseudo-Cicognini. Sírvanos de ejemplo la cena de Don Juan en la Tumba del Comendador Ulloa. El manuscrito Andreini:

(Qui con ordine schierato per disotto al Theatro infinitá di torchi accesi, e tutti neri, uscir douranno, ben pria Grillo, che questi torchi spuntino dir dourá.)

Grillo. *Oh Dio mio scotto i piedi*
Tante stelle non uedi
In Ciel com'io nel suol per ogni loco
Bucchi ueggio di foco.

(E qui potrá cio detto prima che spuntino i torcchi, andar saltellando in quà, in là, e'n'simil tempo, essere interrotto con' ló spuntar de'torchi con buon ordine di ció prouar prima.)

D. Gio. *O quai bei saltarelli;*
Cosi gli homin si fanno agili, e snelli.
Grillo. *Alfin ci siam ridutti*
Don Giovanni per fochi
A incenerirsi tutti
Eccoui la' quel sasso
Che a me' spavento, ed a noi reca spasso.
Comm^{e}. *Non temere auuilito*
D' Vglioa è questo il rito.
D. Gio. *Cauaglier tú perdona*
S'á te' nel apparire, il piè fù tardo.
Comm^{e}. *A tempo tu venisti in punto appunto,*
Ch'io per tumoli erraua.
E i morti resuegliaua,
Per mirar tutto fiamme quel sentiero
Che a Dite de' condur gran Caualliero.
Hor 'à t'auuicina.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

D. Gio. *Ecco m' inoltro.*
Grillo. *O sasso maladetto,*
Che per non stare in piede
O in arcione, o in sú seggiola risieda
D. Gio. *O pomposo apparecchio, che m'incita*
A depor mense regie,
Per trar da' Cimiteri ogn'hor mia uita.
Comm^e^. *Del pasteggiare i' godo,*
Che ti diletti, e sodisfaccia il modo.
Grillo. *Di uomitar già sento*
Che le uiscere mie hanno talento.
Nero pan, neri piatti,
Neri corui piumosi,
E che forse n'ha Vglioa per tanti gatti?
Comm^e^. *Auuicinati, e siedi*
Grillo tu pur.
Grillo. *Io sempre mangio in piedi*
Per poter correr uia
D. Gio. *Un incentiuo i, sento*
L'epa di cotai cibi sattollare
Ne só piú ritardare
Onde seggomi pronto a te uicino;
Drago apparecchia il sanguinoso uino.
Comm^e^. *O cosí Don Giovanni, inuitto siedi*
Tú che fai insedente?

(Qui Don Gio: mangiera di tutto impacientemente e'l Convitato alcuna volta gusterà i cibi, nel modo primiero à tauola sedente, con D. Gio:)

Grillo. *Come rabbido mangia*
E di questo, e di quello;
Certo di Lupo egli ha' fame, e budello.
D. Gio. *Hor perche piú compiacciomi*
De lo scaglioso cibo,
Che d'alimento d'augellami grasso
Ad altra esca lá man fa'il suo trapasso.
Queste vipere intanto, e cotesti aspidi
Prendo, prendi tú pur, prendili e mastica.

(Qui D. Gio: prenderà una massa delle serpi nominate gettandole a Grillo.)

Grillo. *Che si, ó Dio, che mi mordono!*
D. Gio. *Prendili dico, e prendi le lor carni*
A gustar uoglioso
Cibo al certo goloso
Grillo. *Non pos tu altro altro (sic) cibo manucare?*
Una Libia di serpi a manucare.
Tutte quelle già datemi
E con sprezzo gettatemi,
Non in sen: ma' n' saccocia se n'andarono.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

D. Gio. *Son delicate, invero, ond'ha ch'io trucci*
con lecardia le dita.
Grillo. *O bocca sol di rospi calamita.*
D. Gio. *Tempo è qui giá di bere; e con mia mano*
Dal Bottiglier Dragone, anzi coppiero
In cotal nappo oscuro
Traggone e sangue, e uin. Brindisi è mio
Cauagliere impietrito.
Comm^{e}. *Sospendi, in gratia mia, la mano, il vetro,*
Ne' s'accosti a tue labbra;
Cosa parrebbe scabra
Se'l tuo bere emulando,
Non gisser risuonando
Di Timpani, e di Trombe in quella uece
Quegli Instrumenti, quali
Di suonar qui mi lece...
. . . . . .

(Qui s'udiranno di cornamuse suoni rauchi, e discordi)

Grillo. *O qual suon da squartati*
Tutto di canne stridule
L'essequie a loro far stando in Patibulo.
D. Gio. *O qual liquor soaue*
Tanto più dolce poi
Quanto fù gratto il suon d'armonia graue.
Comm^{e}. *Gusto, che ti dilettino.*
E volattili, e vini,
E suoni pellegrini.
D. Gio. *Mangierai vivi ancor, non che conditi*
Per tauole, e Saloni
Gli squamosi Dragoni.
Grillo. *O che appetito.*
Comm^{e}. *E deurà vivo ancor cotesta terra*
Tra sempiterni affanni
Cauagliere inghiottir colmo d'inganni.
Grillo. *O cotesto è un mal suono;*
Sò che pouero io sono.
D. Gio. *Chi da la terra in seno*
Deurà girne in breuissimo baleno?
Comm^{e}. *Già il citarista mio, che ha cetra nera*
Citarizando rauco son marita,
Dirlo ti homai s'aita.
Cosi di melodie pari godendo,
Con se m'arreccasti e canto io rendo.
D. Gio. *Ciò che uoi, pure io uoglio*
Grillo. *Che la Lira non sia Ira di Cielo,*
O'uer squilla di morte
Che á seppellirci uiui hor ci trasporte,
O' la' veggio imbrogliata.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Comm°. *Hor quì tu manifesta*
Arpeggiator, incognito cantore,
Chi dourà carco d'ignominie ed onte,
Traggitarsi da' Viui, ad Acheronte

(Musico suona, senza esser veduto.)

D. Gio. *Melodiose corde.*
Atte tutte ad aprire
Quante sonosi al mondo orecchie sorde.
Cantore. *Aspide sordo homai, Talpa acciecata*
Al proclama di Dio apri l'orecchio;
Mira d'etra la' uia giá tralasciata,
Stige al solcar, t'attende il Nocchier Vecchio
Di fedità carnal l'alma lodata
Ad abbellirti non piú il Ciel t'è specchio,
A' voragini sol correr ti scerno,
Empio al Ciel, crudo a l'huom, fido á l'Inferno.
D. Gio. *Confusion maggiore*
Il cantar non veduto, ed ascoltato
Hà in me insinuato,
Se d'eroe che s'aspetta
Ch' l suol uiuo il trangugi e lo divori
Quinci tacquesi il nome,
Forse a inghiottirlo non há il suol piú fori?
Comm°. *Di Don Giovanni altero*
Fatta è giá questa Terra il Cimitero.
D. Gio. *Di te sol tomba sia carnario sola*
Questo suon funestato,
Virtú di braccio ch'e'di ferro armato.
E di Carne e di Sasso,
Valor di destra forte
Due Volte Vglioa habbia sepolcro e morte.

(Qui uol ferir di pugnale Vglioa, trà fumi fiame, stridi ululati s'profonderà la tauola, il Drago, Don Gio: colà dentro il tutto vacante rendendosi, cosí parimente profondando le due credenze, altro non restando che un semplice aparato nero) [1].

En contraposición puede examinarse el tosco y apresurado desenvolvimiento de la misma escena en el pseudo-Cicognini:

Don Giovanni. *Non vorrei che il Comendatore avesse occasione di dolersi, sai, Passarino, e per questo voglio che gli andiamo per tempo.*
Passarino. *Mi, a dirv la verità, an n'ho nient de furia, a iò magnà poc allora, l'è adess ch'an magn di nissuna sort?*
Don Giovanni. *Orsù, andiamo.*

[1] Cpr. ANDREINI, *Il nuovo risarcito.* pp. 163 v.; 164 r y v; 165 r y v.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

(Si apre, e si vede la Statua con una tavola negra.)

Don Giovanni. *Ma fermati, ecco che ci attende.*
Passarino. *Sia maledett quand a ghe son vegnù.*
Don Giovanni. *Voglio accostarmi; tieni la mia spada, Passarino.*
Passarino. *Sotta barbon.*
Don Giovanni. *Oh Dio, che miro, il tutto è lutto!*
Statua. *Don Giovanni, magna.*
Don Giovanni. *Ma che cibi son questi? Magnerò se fossero serpenti.*

(Qui ne spezza uno e lo getta a Passarino). *Piglia, Passarino.*

Passarino. *A ve rest'obligà, Patron.*
Statua. *Voi musica, Don Giovanni?*
Don Giovanni. *Fa ciò che voi.* (Qui canti la canzone.)
Giunto è l'ora fatal, malvagio e rio,
che più nelle lascivie non starai,
e se l'onor altrui tradito avrai
il castigo è sicur ora da Dio.
In questo punto ti convien il fio
pagar de'tuoi misfatti, e tu ben sai,
ch'è detto vero del Sommo Motore,
che, alla fin, chi mal vive mal si muore.

(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 io moro, aiuto!*
Statua. *Pentiti, Don Giovanni.*

(Qui precipita Don Giovanni, e si serra) [1].

* * *

No es la menor, entre las curiosidades de la pieza de Andreini, la que nos ofrece el peculiarísimo sesgo que adquiere en ella la figura de Don Juan.

Por el tenor de los fragmentos de la obra que llevamos vistos, fácilmente podrá inferirse el infantilismo y la tosquedad con que el carácter

[1] Cfr. G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di D. Giovanni*. pp. 222 y ss.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

de Don Juan aparecerá delineado. Las incongruencias del tipo en Tirso (no olvidemos que Don Juan es allí poco más que un montón de pecados, dispuestos informemente, por razones de sermón, sin figura humana bien delineada) responden quizás a unas exigencias de tópica-catequística deshumanizadora; de ahí, quizás lo eterno de las discusiones sobre Don Juan. Pero lo que sucede con el Don Juan de Andreini nada tiene que ver con ningún problema serio del tipo de estos rápidamente aludidos por nosotros, y prudentemente abandonados.

Andreini no podía sentir en la Italia de 1651 el problema teológico de Don Juan. Ni la tradición artística italiana, ni el ambiente, ni el público, ni tal vez las versiones mismas en que se inspiro Andreini, consentían un tratamiento análogo. La temática angustiosa en Tirso, el «libero arbitrio», el escarnecimiento del honor, etc... eran remotos ecos, más sabidos que sentidos, en los medios artísticos de la Florencia medicea.

De ahí nuestra impresión y nuestra sorpresa al ver tratado el problema de Don Juan, de un modo trivial, y hasta optimista. Don Juan rinde culto a la religión del amor en los tonos más desenfadados, pero a la vez más simpáticos y aplaudidos por el público italiano:

O uezzoso diletto
Quando in lutta d'Amore
Fatta palestra il Letto,
Donna Teco pugnando,
Ti si auuinchia d'intorno, comel'Angue
A la cicogna collo, e cosce cinge,
Per non esser suo cibo.
O parto á Polli, ch'ella accoglie in Nido.
Qui nel sen serpe uaga, e candidetta,
Frisciandoti stizzosa,
Sudandoti geleta,
Vibra lingua di foco,
E'n morsi auenta baci.
Talhor sotto ti getta,
Pugnatrice Vincente;
Hora fatta perdente
Grida; son uinta; son di forze priua,
Gelida i'sono e sotto tè mal uiua [1].

Fragmentos similares son inconcebibles en Tirso, y aun en cualquier otro escritor de la época que tuviera por público el de los «corrales» españoles. Y esta misma ausencia es prueba ya de que nos movemos en ambientes distintos. El respeto, la prohibición, el eufemismo verbal, contor-

[1] Cpr. ANDREINI, *Il nuovo risarcito*. p. 93 r.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

nean un problema misterioso y alucinante en España. El desenfado y la franqueza italiana trivializan y hacen imposible el tratamiento trágico del mismo problema. Consecuencia de ello es que descripciones y declaraciones como la precedente aparezcan reiteradas por doquier en Andreini con el mismo carácter festivo y desenfadado con que se prodiga y ensancha la participación y los lances de los graciosos. Véase, como muestra, un diálogo entre Don Juan y su criado en el acto primero:

D. Gio. *Faccia l'Huom ciò che sà, nacque in peccato*
E per sentier d'errore orma stampando
Nol puniscon gli Dei, e se ad ogn'hora
Ch'ei pecca, apparecchiati
Fosser dardi infiammati,
O'la man del Tonnante
Priua tosto di fulmini sarebbe,
O'priuo d'habitanti
Il mondo perirebbe.
Di femmine godere
Anco il Cielo compiacesi;
E che d'Amor dolcezza
Gustisi infrà le stelle
Eccolti; qualor lubrici
De l'Etra Numi scendono,
E varie Ninfe d'ingrossare apprendono.
Grillo. *Del meretricio ò mio signor gentile*
Cosi dolce, e si lubrico scorrete,
Ch'anch'io stò per cadere in uostra rete.
D. Gio. *Oh se fosser communi*
Tutte le Donne in terra
Come il Divin saputo,
Che da i Platani il nome hebbe in tributo,
Altamente bramaua,
Non ci saria d'honor cura cotanta.
Al Alchimia l'honor pari qui faccio,
Che chi a tal arte attende,
Pouero al fine in mudità si rende.
L'Honor stà risserato
D'una cassa in chiusura.
De la qual serratura
N'haue ogni homo la chiave... [1].

Muy sintomático de la simpatía que este Don Juan ingenuo y valentón, inspiraba al público italiano, y de su identificación con él en sus ideas sobre la mujer y el honor, es el hecho de que en la obra llegue Don Juan, invariablemente, a recibir el aplauso de todos aquellos personajes que

[1] Cfr. ANDREINI, *Il nuovo risarcito*. Cit. pp. 36 v; 37 r.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

escuchan sus teorías. En los versos anteriores hemos visto la respuesta de Grillo, expresada en tonos que pueden hacer pensar en una reticencia con finalidad jocosa. Pero indudablemente entusiasta identificación con las ideas de Don Juan hay en las palabras del propio Octavio —escena décima del segundo acto:

Don Giovanni. *... Languir non dessi, o mio bel Duca amato*
Parlaui, chi n'è mastro
Donna solecitata
E'mezza conquistata.
Quando nega t'inuita,
E più ch'ella s'irrita
Onta stima inciuil, viril diffetto
Hor rapir tù, quel ch'ella t'ha interdetto.
Femmina d'huom goder mai sempre há uoglia;
Che si chieda non uol, uol che si toglia.
Quindi auuien, che risuoni
Lo steccazo d'amor non uol Paltroni.

Duca Ottavio. *O di saggio maestro*
Amorosa dottrina
Che à forzoso piacer più c'incamina.
. . . . . .
O di lode efficace
Soura humano concetto
Ben se'l Figlio di Maia facondissimo
S'accingesse á uantar Giunone, e Gione
Se non maniere nuoue
Falaci desiare
Dal Tenorio il tenore inimitabile
D'una grande armonia
Solo prender deuria.

Y no quedan en éste sólo los testimonios de simpatía y admiración que despiertan las palabras de Don Juan. Su propio tío Don Pedro, en plena persecución, tras el desafuero de Nápoles, sucumbe a la fascinación de la filosofía donjuanesca:

Così Donna esaltare hai qui desio
Ch'esser nato uorrei femmina anch'io.

Ante tales muestras de admiración y simpatía generales, resulta un verdadero contrasentido, un puro compromiso con el modelo, la condenación de Don Juan. El mismo descreimiento, las mismas irreverencias temerarias del Don Juan italiano aparecen contaminados con la falsedad de un Olimpo mitológico, y rebajados al estado de devaneos de adolescente.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Los avisos mismos de condenación vienen expresados en la obra italiana en nombre de las divinidades mitológicas; de ahí que la altanería de la respuesta no sea ese aldabonazo a la conciencia católica del público, que eran indudablemente las descreidas respuestas del Don Juan de Tirso, grados magistralmente dosificados en un clima emocional de fuerza infinitamente superior a la bufonada de los italianos. En la escena primera del tercer acto de Andreini se produce uno de estos lances de admonición y respuesta, por incitación de Doña Ana. Tómese como ejemplo:

Doña Ana. *Vindice Dei che fate?*
Il Tifeo fulminate.
D. Gio. *De' Fulmini io non temo;*
Sol nel goder io premo.

Lo que, consecuentemente con lo que llevamos visto, se mantiene invariable en este Don Juan respecto del viejo y eterno tipo es su valor, su desprecio por las asechanzas de sus enemigos, y ese, en fin, arrogante empeñarse con Dios en un «juego dialéctico», que tan bien ha caracterizado un crítico reciente. Empeño desigual en el que todo, aun la segura derrota, lejos de abismar a Don Juan, lo eleva por encima de cualquier otro mortal:

Don Juan. *Che di saette poi tema il rigore*
Questa è grave follia;
Quando alla Palla di giocar desio,
Ogn'hor fo cura mia,
Il palleggiar con quelle,
A me vengan del Cielo,
Io le ribatto, e tornole alle stelle.
. . . . . .
Morte á me, questo è troppo;
Ne'd'Alessandro l'arrostata spada
Puo discioglier tal groppo.
. . . . . .
E quando i Titani mosser guerra
Al fulminante in flegra
In assamblea di lor stato foss'io,
Di tutti i Cieli sare'fatto il Dio.

Se aunan, pues, en la obra que hemos querido dar a conocer, toda una amplia gama de curiosas peculiaridades, que nos refieren elocuentemente circunstancias culturales e histórico-espirituales del medio de que salió la obra de Andreini. Sin que queramos hacer aquí cuestión de comparaciones sobre axiología literaria, no juzgamos desmesurado el decir que es,

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

junto con la de Molière, la más singular, personal, y hasta cierto punto independiente visión del tipo de Don Juan de cuantas caricaturas se trazaron en Italia y en Francia sobre el esquema del libertino de Tirso.

Con el de Andreini nos sentimos ante un Don Juan nuevo, nacido en otro país, con vida y carácter propios —aun con todos los errores, desajustes e irregularidades que hemos tenido ocasión de registrar— nivel del pseudo-Cicognini, ni los de los «canovacci» de la «Commedia dell'Arte» —bien que por motivos altamente disculpables— ni los de los franceses Dorimond y Villiers, ni el de Perrucci tienen tan singular fisonomía. Lo que en ellos hay de diferencia con el de Tirso, es siempre por defecto, por olvido o mala copia del original. Andreini —con error dramático seguramente— puso tanto de sí a su Don Juan, que se adelantó en muchos años el execrable libertino de Tirso, dotándole de la simpatía, de la juvenil irreflexión romántica, que andando el tiempo le ganaron la favorable mediación del público, y, en consecuencia, su salvación.

El valor, la hermosura, la gallardía, la nobleza del Don Juan, que ya, aun en el mismo Tirso, motivaban una secreta benevolencia en el espectador, al agrandarse en Andreini, —mejor dicho, al debilitarse sus contrastes negativos— están casi a punto de obligar al espectador a clamar por la salvación de Don Juan... Y aun si en realidad no se pide, es porque el mismo autor le ha otorgado la gracia de abismarle en un especialísimo Averno mítico: condenado-triunfante de una ley que desconoce el pecado, con su eterna fascinación ya inmarchitada.

ANTONIO GARCÍA BERRIO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es