

EL BURLADOR DE SEVILLA EN LA CULTURA ITALIANA
DEL XVIII: HISTORIA Y PERFIL DE UNA RECEPCIÓN

Franco Quinziano
Universidad de L'Aquila

El propósito que guía el presente estudio se inserta en el complejo entramado de la transmisión y recepción de *El burlador de Sevilla* en la Italia de los últimos decenios del siglo XVIII. Nuestro trabajo se halla orientado a indagar la percepción, la fortuna y el impacto del texto tirsiano en la Italia de finales del *Settecento*. En este sentido nos ocuparemos del proceso de recepción del texto de Tirso en la crítica y en la preceptiva iluminista italianas, fuertemente condicionadas por las animadas polémicas literarias que signaron el último tercio del XVIII, en una fase en la que es posible reconocer una cada vez más acusada predilección de la música por el texto y el motivo de Tirso. En este contexto, luego de un breve *excursus* sobre el proceso de difusión y transmisión de la obra tirsiana en la Italia del XVII y XVIII, indagaremos sobre las diversas interpretaciones y apreciaciones que, en el marco de las mencionadas disputas literarias, fueron trazando los eruditos, críticos y escritores que remiten a la floreciente cultura hispanoitaliana del dieciocho, como asimismo sobre la funcionalidad del texto del Mercedario que emerge de los debates aludidos. En este sentido se prestará especial atención a la percepción de los autores y eruditos que de un modo o de otro se reconocían en este espacio compartido de síntesis y de elaboración cultural, a saber los españoles residentes de modo estable en Italia y que habían asimilado plenamente la cultura de la península, como es el caso del nutrido grupo de jesuitas o ex jesuitas expulsos¹, muchos de los cuales siguieron ligados estrechamente a la cultura española, identificándose con el proceso de renovación empre-

¹ Ver Batllori, 1966.

dido por la Ilustración, y el de eruditos y críticos italianos atentos a la producción literaria hispánica, como es el caso de Carlo Denina o el más emblemático de Pietro Napoli Signorelli, sin duda el hispanista italiano más preparado y de mayor bagaje cultural de la segunda mitad del siglo, y cuya formación y visión estética se hallaba influenciada de modo evidente por la perspectiva ilustrada ibérica.

1. Durante el setecientos, y de modo aún más marcado en los últimos decenios del siglo, el teatro y los dramaturgos auriseculares han sido objeto de una continua y animada polémica, como atestiguan los no pocos libros, discursos, artículos de periódicos, proyectos, textos de preceptiva y cartas que se han ocupado de este crucial aspecto, signando uno de los ejes de debate sobre los que se fue conformando la cultura y literatura ilustradas. En esta nutrida literatura crítica dedicada a los autores áureos, como es sabido, Lope de Vega y Calderón han llevado la parte del león, ya que prácticamente no hay autor del dieciocho que de algún modo no se haya referido u ocupado de ellos, con una evidente inclinación hacia la obra de este último. Al mismo tiempo aflora la escasa atención que en líneas generales la preceptiva y la crítica dramática dieciochescas parecen haber dedicado a la obra de Tirso de Molina, habiéndose algunos estudios ya ocupado de esta llamativa ausencia². Dos hechos sumamente significativos no hacen más que confirmar este ostracismo en el que ha caído Fray Gabriel Téllez durante el siglo XVIII: mientras Ignacio Luzán en su *Poética* no menciona a Tirso ni tampoco enjuicia su obra³, incluyendo tan solo una breve referencia a su comedia *Habladme en entrando*⁴, Bernardo de Iriarte, en la selección de piezas clásicas que realiza por expreso pedido del conde de Aranda para luego ser arregladas, de las 73 obras escogidas⁵ no incluye ninguna del Mercedario, muy probablemente, como apunta Pedraza, «porque el grado de inverosimilitud de su teatro impidió a don Bernardo considerarlo apto para sus propósitos [o] bien porque sus comedias circulaban menos que las de otros autores»⁶. A ello se podría

² Ver entre otros trabajos el reciente estudio de Vellón Lahoz (1994).

³ Ver Checa Beltrán, 1990, p. 18.

⁴ Puede leerse en la p. 337 de su *Poética*.

⁵ Entre las obras seleccionadas por Bernardo de Iriarte se encontraban en cambio 21 comedias de Calderón, 11 de Moreto, 7 de Rojas, 5 de Solís y tan solo 3 de Lope de Vega. Comp. Cotarelo, 1897, pp. 66 y ss., y Palacio Fernández, 1990.

⁶ Pedraza, 1998, p. 219.

agregar, como pone de relieve Florit en un reciente estudio, que de «las más de sesenta y siete mil citas de textos, Tirso de Molina aparece citado como autoridad solamente seis veces», precisando que uno de los motivos de esta «escasísima presencia de Tirso [...] en *Autoridades* tiene que ver con el recelo que sus compañeros de Orden, [los académicos] Interián de Ayala y [Jacinto de] Mendoza, mostraron hacia la figura de un Fray Gabriel Téllez autor de piezas teatrales profanas»⁷.

Esta casi ausencia que denota el escaso interés que preceptistas y autores parecen manifestar hacia la obra del Mercedario, no obstante debe ser al menos parcialmente matizada, ya que de todos modos, casi en los mismos años en que Luzán daba a luz su *Poética*, entre 1733 y 1737, se imprimen en sueltas más de 30 comedias de Tirso en Madrid, gracias a la iniciativa editorial de Teresa de Guzmán⁸. Y si Álvarez Barrientos señala que Tirso «apenas es representado»⁹, sus comedias siguieron, sin embargo, representándose durante todo el siglo XVIII, aunque conviene aclarar que de modo aún más marcado durante los últimos años del siglo y el primer decenio del XIX, a partir de las populares versiones y adaptaciones que componen Dionisio Solís y Juan Carretero. Circunscribiéndonos tan solo a la cartelera madrileña, por lo que se refiere al período 1708-1808, R. Andioc y M. Coulon¹⁰ documentan que subieron a escena al menos unas dieciocho comedias tirsianas, por lo general adaptadas o refundidas según las convenciones estéticas y las preocupaciones ideológicas y morales de la época, o

⁷ Florit, 2001. Florit en cambio señala la marcada presencia en *Autoridades* de sus compañeros de religión, los mercedarios Pedro de Oña, Hernando de Santiago y el ya citado Interián de Ayala. El autor observa con razón que «los Académicos no solo se sirvieron poquísimos de las comedias de nuestro Mercedario, sino que ni siquiera citan sus textos en prosa, en concreto los *Cigarrales de Toledo* (1624) y el *Deleitar aprovechando* (1635). En ambos de seguro –concluye Florit– que los redactores de *Autoridades* hubieran encontrado materia más que sobrada para la elaboración de su inventario léxico». Quiero dejar constancia aquí de mi agradecimiento al profesor Florit, de la Universidad de Murcia, por su amabilidad en haberme permitido consultar su valioso trabajo, actualmente en prensa. Ver asimismo Vázquez, 1982, quien se detiene también en la escasa presencia del Mercedario en el *Diccionario de Autoridades*.

⁸ Ver Bushee, 1937, y Smith, 1995, p. 324.

⁹ Álvarez Barrientos, 1995, p. 314.

¹⁰ R. Andioc y M. Coulon, 1996. Para las diversas representaciones de obras tirsianas, en su gran mayoría se remite al índice por autores incluido en p. 937.

sea, ajustadas al nuevo gusto cultural y al modelo político-ideológico que había impuesto el dirigismo ilustrado¹¹.

De las diversas adaptaciones y refundiciones de obras tirsianas, el texto de Antonio de Zamora, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, es la que ha concitado el mayor interés de la crítica y de los autores del setecientos. En esta nueva versión del mito de don Juan, de principios del XVIII, su autor, como sabemos, se distancia en numerosos aspectos del texto de Tirso. Al tiempo que desmitifica completamente al protagonista¹², realiza un esfuerzo hacia un mayor respeto de las unidades dramáticas, reduciendo a tan solo un día el lapso de tiempo transcurrido entre el segundo y el tercer acto. El éxito y favor popular del que gozó esta adaptación en los dos últimos decenios del siglo –más de 35 representaciones en Madrid entre 1784 y 1808¹³– confirmaba la vitalidad y arraigada presencia del tema del *Convidado de piedra* y del mito de don Juan en la literatura y cultura españolas de finales del XVIII. La historia y el mito, sin solución de continuidad, arribarán a mediados del XIX¹⁴, metamorfoseados en múltiples reencarnaciones y vistiendo una vez más nuevos y proteicos ropajes, condicionados esta vez por el gran tema romántico de la redención. Refiriéndose a la versión de Zamora, Leandro

¹¹ Entre otras representaciones de obras de Tirso en el XVIII recordamos *Amor por señas*, *El castigo del penseque*, *Celos con celos se curan*, *Don Gil de las calzas verdes*, *Mari Hernández, la gallega*, *No hay peor sordo que aquel que no quiera oír*, *La prudencia en la mujer*, *Pruebas de amor y amistad*, *La mujer que manda en casa*, *El vergonzoso en palacio* y *La villana de la Sagra*. Sobre las adaptaciones dieciochescas de textos tirsianos, además de los ya citados trabajos de Smith, 1995, y Pedraza, 1998, ver Stoudemire, 1940, Gies, 1991 y 1993, y Vellón Lahoz, 1994. Interesantes consideraciones también pueden encontrarse en Oteiza, 1995, quien se ocupa de algunas adaptaciones acometidas a inicios del siglo XIX. Para un panorama global sobre la práctica de la refundición se remite al artículo de Aguilar Piñal, 1990, mientras sobre las pautas fijadas por el dirigismo borbónico en el XVIII, véase el sugerente artículo de Maravall, 1988.

¹² Mancini apunta que en la adaptación de Zamora «la desmitificación de don Juan es completa y se une a la atenuación del problema religioso para producir una obra que acaba por ser casi un *divertissement* irónico y vivaz», explicando que «si don Juan quebranta lo razonable, destruye también su mito y viene a ser un personaje que a lo sumo podrá divertir con sus extravagancias» (1988, pp. 264-65).

¹³ Ver Coe 1935, pp. 54-55, en donde pueden leerse dos breves fragmentos de crítica literaria, dedicados a la versión de Zamora (*Memorial Literario*, agosto 1784; y *Correo de Madrid*, 25 octubre de 1788). Ver también R. Andioc y M. Coulon, 1996, p. 793.

¹⁴ Sobre la adaptación de la famosa comedia tirsiana y su engarce con el drama romántico, ver también García Garrosa, 1985.

Fernández de Moratín traza una emblemática comparación con *El burlador* en la que emerge una clara y precisa condena de la comedia del Mercedario que se corresponde plenamente a la nueva visión que del hecho dramático exhiben los defensores del teatro ilustrado:

Los antagonistas del teatro no perdonaron los defectos de una comedia tan perjudicial a las buenas costumbres, y hubo de sufrir, como era justo, una severa prohibición. Zamora trató de refundirla, y conservando el fondo de la acción, la despojó de incidentes inútiles; dio al carácter principal mayor expresión, y toda la decencia que permite el argumento, haciéndole más agradable mediante la feliz pintura de costumbres nacionales con que le supo hermohear; y añadiendo a esto las prendas de locución y armonía, conservó al teatro una comedia que siempre repugnará la sana crítica y siempre será celebrada por el pueblo¹⁵.

El dramaturgo madrileño, luego de recordar la popularidad de la que había gozado el texto en el XVII, precisando que *El burlador* se había representado «con aplauso en los teatros de España», acusa al Mercedario de haberla escrito «más a propósito para conmover y deleitar a la plebe ignorante y crédula» (p. 308). En la misma línea del autor de *El sí de las niñas*, el crítico y traductor napolitano Pietro Napoli Signorelli, amigo de los dos Moratines y prestigioso estudioso del teatro español, tanto aurisecular como dieciochesco, entre los méritos que le asigna al texto de Zamora destaca el haber despojado a *El burlador*, por él concebido como «favola mostruosa» y «stravagantissima composizione», de innumerables inverosimilitudes. Napoli Signorelli proseguía afirmando que Zamora había logrado trazar de modo más adecuado el carácter del libertino, incorporando los eventos de Tenorio en Nápoles como tiempo narrado o extraescénico, para concluir que «también el estilo [era] más sobrio» al haberse alejado «de las numerosas extrañezas nacionales de aquellos tiempos»¹⁶. El autor napolitano acusaba además a Tirso de «desenfrenada fantasía», culpable, en su visión, de acumular una sucesión numerosa de eventos de tal modo que superaba en exceso a sus contemporáneos (pp. 46-47).

Desde la perspectiva neoclásica que gobierna la concepción de ambos dramaturgos, pues, la versión de Zamora representaba sin duda un notable avance respecto a la pieza de Tirso, tendente a superar las «imperfecciones» que, según ellos, exhibía *El burlador*.

¹⁵ Ver *Discurso preliminar*, pp. 307-08.

¹⁶ *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, VII, p. 112

En este sentido los comentarios de don Leandro y del crítico napolitano confirmaban el valor y la importancia de la refundición y de la adaptación, concebida como «valoración positiva de un texto dramático, pero admitiendo la posibilidad de mejora»¹⁷. En términos muy similares a los de Moratín y Napoli Signorelli –si bien refiriéndose al conjunto de las composiciones auriseculares– se expresa el jesuita expulso residente en Italia, Juan Andrés, quien de todos modos no deja de reconocer algunas virtudes y aciertos del teatro español en el XVII, como el enredo de la *fábula* y la descripción de algunos caracteres notablemente trazados, aspectos que en su opinión delatan el ingenio del autor¹⁸.

Estas breves apreciaciones reflejan de modo cabal la opinión que sobre la comedia de Tirso predominaba en el último tercio del dieciocho, tanto en la preceptiva española como en la italiana, poniendo el acento en la no observancia de las reglas clásicas y en la violación del principio de verosimilitud, al mismo tiempo que se le reprochaba su lenguaje ampuloso e hinchada afectación. No hay que olvidar además que el texto tirsiano era percibido de modo desfavorable por los neoclásicos tanto por la superación de los límites de la moralidad del argumento tratado –teniendo en cuenta el escándalo que para los ilustrados comportaba la ausencia de moralidad, la cual debía hallarse orientada principalmente a promover el bien común¹⁹– como por la presencia de eventos inverosímiles y aspectos maravillosos de los que abundaba. Ahora bien, si para Moratín, como se ha apuntado, *El burlador* era una pieza poco digna, aceptable tan solo «para la plebe ignorante e incrédula», mientras según Voltaire –siempre en la óptica iluminista–, por citar una de las afirmaciones que en aquellos años constituían un lugar común, la obra «era una mezcla de bufonadas

¹⁷ Aguilar Piñal, 1990, p. 33.

¹⁸ *Lettera dell'abbate D. Giovanni Andrés*, I, pp. 429-30. La apreciación del padre Andrés se asemeja a la que por aquellos mismos años formulaba Mariano L. de Urquijo, quien en el «Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma», que precede su versión de *La muerte de César* de Voltaire, si bien reconocía en los autores del XVII «enredos ingeniosos, accidentes agradables y algunos caracteres bien expresados», los acusaba sin embargo por haberse abandonado «a las más extrañas y monstruosas imaginaciones» (pp. 17-18).

¹⁹ En este sentido, Luzán enjuicia la comedia del Siglo de Oro por representar «costumbres dañosas al auditorio o pintadas contra lo natural y verosímil», haciendo hablar a «las personas con conceptos impropios y con locución afectada» (*Poética*, p. 414).

y de religión [y] un cúmulo de prodigios extravagantes»²⁰, hoy día no cabe duda alguna sobre la sabiduría dramática del texto de Tirso. Lejos de las acusaciones de improvisación y de desorden que por decenios se le han imputado, podemos aseverar, como ha advertido Arellano, que toda la obra se halla regida por «un complejo sistema de simetrías, premoniciones y correspondencias», en el que «cada elemento desempeña una función precisa y eficaz», constituyendo un «ejemplo de espléndida eficacia escénica y poética»²¹. La comedia áurea, como es sabido, se proponía crear y recalcar intencionalmente un mundo irreal y fantástico en el que deliberadamente se quebraban las convenciones de la verosimilitud y del decoro para realzar los componentes cómicos y dramáticos de la pieza, y por lo tanto aquellos eran elementos esenciales para el desarrollo de la acción de la tragicomedia. Sin embargo, más complejo se presentaba para la estética neoclásica la atribución a un determinado género dramático de una obra como *El burlador*, texto sincrético, en el que además de la habitual confluencia de «lo trágico y lo cómico mezclado», que era la tragicomedia, es posible reconocer, como sugiere Parr²², otras dos importantes vertientes, la lírica y la sátira.

A la luz de los principios fijados por la *Poética* de Luzán, entre las objeciones que los preceptistas y autores del XVIII dirigen con mayor frecuencia a los dramaturgos del Siglo de Oro, merecen recordarse la inobservancia de las reglas y de los preceptos del arte, el uso excesivo de alegorías, los anacronismos, los cambios continuos de versificación, el exceso de lances y personajes y la presencia inadecuada del *gracioso* en determinadas obras o situaciones. Del mismo modo la estética neoclásica enjuicia de modo severo la falta de verosimilitud de la *fábula* y la forzada combinación de lo trágico y lo cómico, con lo que, por consiguiente se negaba a la tragicomedia la posibilidad de erigirse en género dramático autónomo²³. Desde este nuevo mirador no extraña, pues –como se puede

²⁰ La cita la recuerdan Menéndez Pelayo (1940, III, p. 160, nota 1) y, años más tarde, Rudat, 1971, p. 154.

²¹ Arellano, en su introducción a *El burlador de Sevilla*, pp. 21 y 54, respectivamente.

²² Ver Parr, 1998, p. 207.

²³ Ver a este respecto Checa Beltrán, 1990. Sobre las polémicas teatrales dieciochescas y la batalla encarada por los ilustrados en pos de una reforma del teatro y en la consiguiente definición de un nuevo teatro, *de rango europeo*, existe una amplia bibliografía que por razones de espacio eludimos indicar aquí: tan solo remitimos, para un panorama representativo, a la interesante síntesis trazada por

colegir de una reseña del *Memorial Literario* publicada en el mes de agosto de 1784—, que la crítica iluminista insistiese sobre las «disformes quiebras de lugar y tiempo» y los «lances de perversísimas costumbres, expresadas con muy poco decoro de las leyes teatrales»²⁴ de la obra del Mercedario.

2. Si el teatro de Tirso fue severamente enjuiciado en la España de la Ilustración, no muy diverso se nos presenta el panorama en la Italia del *Settecento*, aunque la estimación de las obras auriseculares y de modo aún más evidente del *Convitato di pietra* adquiere ribetes mayormente polémicos al incorporarse en los animados debates que en torno al tema de la decadencia y de la corrupción del gusto en Italia tuvieron lugar en el último tercio del siglo. Los juicios de los críticos italianos y de los autores españoles residentes en la península oscilan entre las duras y violentas críticas, como las que formulan Ceva o S. Quadrio, quien llega a definir la tragicomedia española un «aborto monstruoso»²⁵, y las opiniones elogiosas del comediante del arte Riccoboni, para quien el drama áureo se erige en «modelo de los teatros de otras naciones». A veces incluso la simpatía o adhesión al modelo dramático español deviene defensa apasionada y exaltada y adquiere tonos apologéticos como en el caso del hispanista Carlo Denina y del jesuita expulso Javier Llampillas. Ahora bien, aunque en la literatura crítica italiana del dieciocho no abundan, salvo contadas excepciones, las referencias directas al autor del *Burlador*, más insistentes en cambio se revelan las referencias y los juicios críticos referidos al famoso texto tirsiano. Las razones y los ejes de discusión sobre los que se articuló la polémica estética y literaria en la Italia del XVIII, y que vio al nutrido grupo de jesuitas expulsos residentes en la península en primera fila defendiendo el honor de la cultura española y reivindicando los méritos del teatro aurisecular, han sido objeto de algunos estudios importantes. Los contenidos y las diversas fases del animado debate exceden el marco del presente estudio por lo que para ello se remite a la

Dowling, acompañada por un pertinente apartado bibliográfico actualizado de suma utilidad (1995).

²⁴ Citado en Coe, 1935, p. 54, y en Vellón Lahoz, 1994, p. 14.

²⁵ Ver Liverani, 1995, pp. 134-35, nota 28. Para un panorama general sobre la crítica literaria en la Italia de finales del siglo XVIII y principios del XIX se remite a las valiosas consideraciones de Marzot, 1969.

amplia bibliografía que se ha ocupado del tema²⁶. Conviene, sin embargo, de momento precisar que esta controversia de carácter cultural se hallaba estrechamente ligada a las apasionadas discusiones que una parte considerable de la crítica italiana había promovido en aquellos mismos años sobre el tema del *seicentismo* y en especial sobre el marinismo. En este contexto, aunque los críticos iluministas asignaban a Marino la mayor responsabilidad en el proceso que había determinado la corrupción de las letras italianas en el XVII, no perdían ocasión de subrayar el influjo decisivo que, según ellos, los poetas y dramaturgos españoles habían ejercido sobre el célebre autor, asomando de modo insistente los nombres de Góngora y, de modo aún más marcado, de Lope de Vega²⁷.

Ahora bien, las apreciaciones y los juicios críticos que suscita el texto de Tirso en la Italia de finales del XVIII se hallan fuertemente condicionados por estas ásperas polémicas literarias y refieren un momento crucial en la recepción del *Burlador* en la cultura iluminista italiana. En esta perspectiva la estimación y el impacto del *Convidado de piedra* y el interés que el mismo promueve en los debates dieciochescos de ningún modo pueden desgajarse de la amplia fortuna que el texto registra en la Italia del XVII y principios del XVIII, en función de su temprana asimilación a los cánones de la *commedia dell'arte*, privilegiado canal de recepción del teatro áureo en la cultura italiana, como así también de las modificaciones que dicha adaptación supuso. De ahí la necesidad de trazar, si bien en apretada síntesis, un breve *excursus* del proceso de inserción y difusión del texto tirsiano en el marco de la comedia italiana del XVII, para luego desplazarnos hacia las diversas visiones y lecturas interpretativas que el texto, fuertemente permeado por los cambios introducidos en su paso por la *commedia dell'arte*, suscita en la crítica de los iluministas italianos y de los autores españoles residentes en la península.

La leyenda y el tema de don Juan, conjuntamente con el motivo del *Convidado* y de la doble invitación, conocen una temprana y

²⁶ Entre otros títulos se señalan Cian, 1896, pp. 198 y ss.; Calabrò, 1966; Rossi, 1967; Tietze, 1980; Liverani, 1995; mientras ulteriores datos bibliográficos pueden ser recabados en Cipolloni, 1993, p. 260, nota 2. En una perspectiva aún más amplia, siempre referido a las polémicas literarias en la Italia del dieciocho, se puede consultar también Blasone, 1992.

²⁷ «Lope di Vega... e poi Lope de Vega, e sempre Lope de Vega sono tutte le ragioni da attribuire al Governo spagnolo una sí fatta mutazione nell'Italia; quasi che gli spagnoli altro autore non avessero che Lope di Vega», afirma J. Andrés en su defensa de la cultura española (*Lettera dell'abate D. Giovanni Andrés*, p. 26).

dilatada presencia en Italia, que se remonta a los primeros decenios del XVII. La cultura italiana por tanto de ningún modo se halla ajena a la conformación de la leyenda popular a partir de la cual Tirso organizó dramáticamente su famosa pieza, como tampoco al proceso de transmisión y de reelaboración del texto, a partir de su precoz inserción y de su prolífico itinerario en los escenarios de la *commedia dell'arte*, determinando el destino proteico del popular personaje. Bastará en primer lugar recordar que tan solo pocos años después de la primera redacción del texto, que podemos datar muy probablemente entre 1617 y 1619, y en el contexto de las intensas relaciones culturales entre España e Italia que tuvieron lugar a principios del XVII, es posible documentar las primeras representaciones del *Burlador* en la ciudad de Nápoles, donde los lazos políticos y culturales hispano-italianos eran aún más intensos²⁸. Por lo que respecta a la leyenda popular sobre la cual Tirso modeló artísticamente su pieza, además de la dilatada prehistoria oral del mito a la que se refiere Rousset²⁹ y a los valiosos datos que han sido examinados a la luz de la etnología comparada³⁰, Márquez Villanueva³¹ certifica que ya en los primeros decenios del siglo XVI es posible percibir algunos componentes tradicionales que atestiguarían la existencia de un «don Giovan», muy probablemente procedente de la península ibérica³². Ello confirmaría, pues, la presencia ya por aquellos años de un legendario don Juan en la Italia del Renacimiento. En uno de estos documentos rescatado por Villanueva, más precisamente en una crónica que se refiere al carnaval romano de 1519, comenzaría a asomar el motivo del convite macabro y de la doble invitación. Este aspecto, adaptado luego al drama de Tirso, será asimilado y reelaborado sucesivamente por la tradición dra-

²⁸ Ver Croce, 1992, pp. 71-97. Se refiere a la nutrida colonia de españoles residentes en la ciudad partenopea, de modo especial en la aristocracia, donde es posible reconocer «molti amatori, esperti della lingua e dei costumi di quel popolo», al tiempo que recuerda que entre los últimos decenios del XVI y primeros del XVII habían fijado residencia en la corte napolitana no pocos literatos españoles, entre los que señala a Guillén de Castro y Francisco de Quevedo, ministro del virrey, el duque de Osuna, mientras el mismo Cervantes anhelaba establecerse en la ciudad italiana con el propósito de alcanzar a su protector, el conde de Lemos (pp. 72-73).

²⁹ 1985, p. 4.

³⁰ Ver Petzoldt, 1968, quien enumera unas doscientas cincuenta versiones de la leyenda básica.

³¹ Márquez Villanueva, 1983.

³² Sobre el origen y la presencia de la famosa leyenda en el acervo popular y en la tradición cultural ibérica se remite al estudio de Menéndez Pidal, 1968.

mática italiana con portentoso juego escenográfico, dando vida –como más adelante veremos– a una de las escenas más atractivas para el público de la península en su proceso de adecuación a los cánones de la *commedia dell'arte*. En esta perspectiva Croce³³ había identificado asimismo la presencia del tema de la estatua de piedra y del *Convitado* de ultratumba en un poema de Bocchini impreso en Venecia en 1641, *Le pazzie de' savi ovvero il Lambertaccio* («Rimase senza moto e senza lena, / Che pareva di pietra il Convitato, / Ma non vi fu chi lo invitasse a cena»), atestiguando con ello que el motivo sobre el cual Tirso había estructurado su obra se hallaba plenamente en circulación en la literatura italiana de principios del XVII.

Como resultado de la política de promoción cultural emprendida por las autoridades españolas en Italia, y de modo aún más evidente a partir de la llegada a Nápoles del virrey Monterrey, amante de los espectáculos teatrales, es posible reconocer a principios del siglo XVII la presencia de varias compañías de comediantes españoles representando en los escenarios de la ciudad. El cómico Nicola Barbieri recuerda en 1634 que si bien España antes «si serviva delle nostre compagnie italiane, dopo quel Regno ne ha partorito tante, che [...] ne manda anche molte compagnie in Italia»³⁴. En este nuevo contexto de intercambio cultural y de mayor vitalidad dramática, Fucilla³⁵ ha documentado en los últimos meses de 1625 la que con toda probabilidad es la primera puesta escénica del *Convitato di pietra* en Italia, a cargo de la compañía del comediante Pedro Ossorio³⁶, mientras que la obra es nuevamente representada en los escenarios napolitanos al año siguiente, esta vez por la compañía de Francisco Hernández Galindo. En su constante empeño por aportar nuevos datos en favor de la atribución de la famosa pieza al comediante Andrés de Claramonte, tanto en su versión inicial como en la definitiva, y apoyándose en algunas aseveraciones del cómico Riccobboni y del crítico Arturo Farinelli, Rodríguez López-Vázquez aventura incluso la presencia en la ciudad italiana del mismo autor murciano, un año antes de su muerte, formando parte –en el papel

³³ Ver Croce, 1953, p. 126, y 1992, p. 96.

³⁴ Citado en Croce, 1992, p. 74.

³⁵ 1958.

³⁶ Dolfi en su reciente estudio dedicado a Cicognini (1995a, p. 87) apunta que «los actores recitaron *Il Convitato di pietra* desde el 22 de octubre hasta el 22 de diciembre».

de don Juan— de la compañía de Ossorio³⁷. Algunos años más tarde, hacia 1636, es posible certificar nuevamente la representación del *Convitato* en la ciudad italiana, esta vez a cargo de la compañía de Roque de Figueroa, el mismo actor que a mediados de los años 20 había llevado la pieza de Tirso por primera vez a los tablados españoles.

Numerosas son las obras dramáticas españolas que a partir de principios del XVII y hasta bien entrado el XVIII ocupan los escenarios de la ciudad de Nápoles, ya sea adaptadas o refundidas. La mayoría de ellas se refieren a obras de Lope y Calderón, aunque no faltaron algunas adaptaciones y traducciones de textos tirsianos, como apunta el mismo Napoli Signorelli³⁸. El crítico iluminista recuerda dos adaptaciones italianas de mediados del XVII, ambas debidas a la pluma del napolitano Giambattista Pasca, *Il cavaliere trascurato* (1653) y *La taciturnita loquace* (1654), y basadas, respectivamente, en *El castigo del penseque* y en *Quien calla otorga*, mientras el comediante Andrea Perrucci, autor del famoso tratado sobre la *commedia dell'arte*, publicaba en 1678 con el nombre anagramático de Enrico Preudarca una nueva versión del *Convidado de piedra*. Si bien el cómico siciliano aprovecha los elementos ya presentes en la versión de Cicognini y en los *scenari* de aquellos años, en primer lugar el *cannovaccio* napolitano de Gibaldone, esta nueva adaptación del texto de Tirso no deja de ofrecer cierto interés a partir de algunas novedades que su autor introduce y de las que luego se nutrirán las sucesivas versiones dieciochescas que aparecen en Nápoles. Napoli Signorelli, refiriéndose al *Convitato* de Perrucci y a otras traducciones de comedias españolas realizadas por los sicilianos Carlo Celano y Onofrio de Castro, pone en tela de juicio los criterios por ellos adoptados en la composición de estas traducciones, afirmando que «questi ed altri imitatori siciliani delle commedie spagnole ne tolsero veramente la grazia della locuzione castigliana e l'artificio del verbo». No obstante, como neoclásico, no dejaba de reconocerles un notable esfuerzo en la dirección de una parcial corrección de los defectos derivados de la inobservancia de las unidades dramáticas³⁹.

Croce había definido acertadamente la cultura napolitana del XVII como la más «activa mediadora entre la dramática española y el pueblo de Italia»⁴⁰. Del mismo modo la figura del Don Giovanni

³⁷ 1984, p. 133.

³⁸ *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, V, pp. 369-70.

³⁹ *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, V, p. 370.

⁴⁰ 1992, p. 97.

se halla sumamente presente en la cultura partenopea tanto en el plano mítico como a nivel histórico-literario⁴¹, revelando una larga y temprana presencia de los componentes que configuraron el sustrato del tema del *Burlador*. En este sentido es posible localizar en la tradición popular napolitana la existencia de los tres núcleos temáticos básicos que han modelado el motivo del *Convidado de piedra*: la estatua que habla, el banquete con el muerto y la doble invitación. En esta perspectiva De Simone recalca la dilatada prehistoria oral referida al tema del banquete ritual, en el que participan tanto el vivo como el muerto, y a la estatua viviente. Asimismo es posible reconocer en la tradición napolitana, aún en nuestros días, una serie de elementos míticos relacionados con el culto de los muertos, plenamente asimilados en el acervo popular de la ciudad italiana, como testimonia la *favola* referida a *La Estatua d'e muerte*, procedente de la zona campana de Terzigno, o la popular historia del Capitán –*O'cunto d'o Capitano*–, que el mismo De Simone ha recogido y ha podido documentar en los alrededores del cementerio de Fontanelle⁴². A estas representaciones escénicas napolitanas de los primeros decenios del XVII, deben sumarse la adaptación de mediados de siglo –hoy lamentablemente perdida– de Onofrio Giliberto de Solofra, que el mismo Goldoni recuerda haber leído en el prólogo a su *Don Giovanni Tenorio* (1736), como también la popular versión del *Convitato* realizada por el dramaturgo florentino Giacinto Cicognini, escrita probablemente entre 1630 y 1635, y de la cual se ha ocupado de modo exhaustivo Dolfi, despejando las dudas que aún permanecían acerca de su atribución⁴³. Estas dos nuevas versiones no hacen más que confirmar la consolidada presencia del tema del don Juan en la Italia de la primera mitad del XVII⁴⁴. A ellas habría que añadir la adaptación

⁴¹ Ver De Simone, 1999, p. 10.

⁴² 1999, pp. 9-14.

⁴³ Ver Dolfi, 1995a y 1995b. La versión de Cicognini constituye, hasta prueba de lo contrario, la primera transcripción italiana del texto de Tirso. Se recuerda que Croce en un artículo de finales del XIX había puesto en seria discusión la autoría de la primera versión escrita del *Convitato*, negando de modo decidido al dramaturgo florentino la paternidad de la misma: a este respecto ver Croce, 1953. Ver además las valiosas investigaciones de Crinò, 1961, pp. 281 y ss., que aportan datos importantes y que corroboran la autoría de Cicognini.

⁴⁴ Por lo que concierne a nuevas representaciones escénicas en estos primeros decenios del XVII disponemos de datos que confirman algunas puestas en escena de principios de los años 30 de la obra, en particular de la transcripción de Cicognini (tal vez una versión suya diversa a la edición de Ronciglione de 1671),

emprendida por Andreini, escrita en 1651 y la redacción de los famosos *canovacci* o *scenari*, o sea los bocetos o esquemas dramáticos a partir de los cuales los cómicos del arte enhebraban luego sus destrezas escénicas, improvisando sobre el escenario⁴⁵.

No es fácil determinar si el texto de Tirso pasó al teatro italiano de modo directo o a través de la mediación de escenarios precedentes, los *canovacci* recientemente aludidos. Sin embargo, no cabe duda de que estos han desempeñado una función considerable en la fijación de algunos componentes que, una vez asimilados, se incorporan de modo mecánico y a veces casi repetitivo en la representación escénica, sometidos naturalmente a las destrezas mímicas y gestuales del cómico y a su capacidad y virtuosismo en el arte de la improvisación. En un breve y esclarecedor estudio Arellano se ocupa de la adaptación e inserción del *Burlador* en el marco de la *commedia dell'arte*, centrándose en la influencia ejercida por el texto español y en el posterior desarrollo de la historia de don Juan y del mito literario en la comedia italiana. Luego de precisar de modo acertado las dificultades de adaptación que un texto como el de Tirso, radicalmente alejado de las técnicas de la improvisación, presenta al incorporarse a los cánones fijados por los comediantes italianos, Arellano señala que es posible advertir «una cierta equiparación [...] del mundo de los *lazzi* farsescos de la *commedia* con la veta de acción cómica que corresponde a Catalinón o a los criados en general»⁴⁶, para concluir que «el elemento amoroso, el proceso de seducción del *Burlador*, el dinamismo aventurero, el juego del disfraz y las apariencias eran aspectos propicios a las tendencias internas de la *commedia* y a la relación que sus actores establecían con el público».

al menos, con cierta probabilidad en las ciudades de Florencia y Pisa (ver Dolfi, 1995a, pp. 89-90).

⁴⁵ Ver Pandolfi, 1957-1961; Perrucci, *Dell'arte rappresentativa*, pp. 159 y ss.; Fassò, 1956, pp. 1219-23. Se señala que han sido publicados varios *cannovacci* referidos al tema del *Convitato di pietra*: entre ellos se recuerdan el manuscrito depositado en la Biblioteca Nazionale di Napoli (Fassò, 1956, pp. 1235-44), el manuscrito 24 de la Colección *Casanatense* (Macchia, 1978, pp. 137-50), y el escenario *Le festin de pierre* del comediante del arte D. Biancolelli, famoso *Arlecchino* residente en París, conservado en la Bibliothèque de l'Opéra de la capital francesa y traducido de un «manuscript italièn» (Macchia, 1978, pp. 151-65), mientras existe también una reciente traducción española realizada por C. Pérez y J. Urrutia, y publicada en 1992, pp. 76-85.

⁴⁶ Arellano, 1992, p. 40.

Los *scenari*, como el mencionado manuscrito depositado en la Biblioteca Casanatense, al igual que la versión de Giacinto Cicognini, van atenuando –y en algunos casos despojando– las evidentes connotaciones morales y religiosas de la pieza de Tirso para reducirla, a través de la supresión o sustitución de episodios, escenas y personajes, a una sucesión vertiginosa de sucesos excéntricos y fantásticos, orientados fundamentalmente a satisfacer el gusto del público. En este proceso de inevitables consecuencias semicaricaturales, el comediante del arte funda un nuevo modelo dramático, centrado en la improvisación del actor sobre la escena, que irá configurándose como una embrionaria «industria de la diversión», según la acertada apreciación de Tessari⁴⁷. El actor se luce a través de una serie de destrezas mímicas y gestuales –*lazzi*– (golpes, puñetazos, bofetones y apaleamientos figuran entre los de mayor efecto escénico) que incorpora en numerosas situaciones y pasajes de la obra para «dar brío a la escena y armonizarse con la fábula»⁴⁸, garantizando de este modo la diversión del público y provocando su risa. El comediante Andrea Perrucci en su famoso tratado sobre la *commedia dell'arte* de 1699 explicaba al respecto que «facendo spropositi e sproporzioni nelle sudette cose, ne viene a nascere il ridicolo nei gesti [...] che move il diletto piú di qualsiasi metafora di parola»⁴⁹. En dicha perspectiva el modelo dramático de la *commedia* acabará incorporando una serie de elementos propios del enredo mayormente familiares al público italiano, como los disfraces, las sustituciones y de modo más pronunciado las máscaras y los aludidos *lazzi*, en los que reside gran parte de la comicidad y del progreso de la acción de la obra.

El largo itinerario que transita el personaje y los motivos que darán lugar a la configuración del mito, atravesando géneros, fronteras y épocas diversas y recreándose en infinitas reencarnaciones, encuentra, pues, en la Italia del XVII un espacio de asimilación y de recepción de cierta importancia. Desde esta perspectiva, el pasaje y adaptación del texto de Tirso a Italia, como asimismo su fortuna en los teatros de comedia del arte de la península y sucesivamente en Francia, constituyen un hito crucial para comprender la conformación, la caracterización y el proceso de transmisión del mito literario al resto de las literaturas europeas⁵⁰. Esta temprana

⁴⁷ Tessari, 1980.

⁴⁸ Dolfi, 1995a, p. 91, nota 26.

⁴⁹ Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, p. 250.

⁵⁰ Ver, entre otros, Pérez Varas, 1985, especialmente pp. 196 y ss.; Molho, 1988, y el reciente trabajo de Soriano, 2000, pp. 26-34.

inserción en los moldes que había fijado la *commedia dell'arte* consintió, gracias a la presencia decisiva de los comediantes italianos en las cortes de Francia, que el motivo del *Convidado* pasase en pocos años, hacia mediados del siglo XVII, al teatro de aquel país, concitando el interés de los dramaturgos (Dorimon, De Villiers, Rosimond, Molière y Corneille) para luego desplazarse a Inglaterra y sucesivamente a Alemania. Al mismo tiempo el motivo del *Convidado* regresa a Italia, no sin antes haber asimilado algunos rasgos determinantes y que han sido moldeados en su tránsito por el teatro francés, como una nueva caracterización del protagonista, dominado ahora por el egoísmo, la hipocresía y el perjurio, y que condicionará el perfil etopéyico del personaje hasta bien entrado el setecientos. Todo ello hasta arribar, en una fase en la que resulta más pronunciada la predilección de la música por la historia y el mito de don Juan, a la configuración del mito moderno a través del *Don Giovanni* de Da Ponte-Mozart, una de las versiones que contribuyeron mayormente a la sucesiva difusión del tema en Europa, creando las premisas para el futuro modelo romántico decimonónico.

Aunque Pérez Varas en su recorrido por la génesis del mito literario advierte que el XVIII «acusa un descenso en el interés por la figura de don Juan»⁵¹, no cabe duda de que la fortuna del texto tirsiano prosiguió sin interrupciones en Italia inclusive durante todo el setecientos. Entre mediados del siglo XVII y el año 1787, año clave en el que ven la luz tres nuevas versiones para música del tema del *Convidado de piedra*, además del apenas mencionado melodrama de Da Ponte-Mozart, Salvioli recoge unas 27 versiones, reducciones y adaptaciones del *Convitato di pietra*⁵². Fue principalmente en el ámbito musical donde el motivo del *Convitato* encontró durante la segunda mitad del XVIII nuevas e insospechables reencarnaciones a través de innumerables adaptaciones en varios melodramas trágicos, operetas cómicas y óperas de tipo popular, bailes, *vaudevilles*, óperas bufas, farsas y comedias para música y pantomimas, recorriendo un nuevo itinerario que Pippo Acciaiuoli había comenzado a transitar ya tempranamente en 1669 con su drama para música *L'empio punito*⁵³. Pérez Varas evidencia esta predilección de la música por el mito literario, precisando que dicha circunstancia ejercerá una influencia decisiva en su sucesiva

⁵¹ 1985, p. 191.

⁵² Citado por Bertini, 1948, p. 162.

⁵³ Ver Macchia, 1978, pp. 207-99.

evolución⁵⁴, mientras Macchia explica esta fortuna musical del tema de don Juan en el marco de la «frenesía melodrammatica», que desde finales del XVII y hasta el Ochocientos parece haberse apoderado de Europa y de modo especial de la península italiana⁵⁵. Bastaría tan solo efectuar un simple repaso por los diversos títulos publicados en la Italia del XVIII para certificar este innegable atractivo que el motivo del *Convidado* y la figura de don Juan ejercen sobre los diversos géneros dramáticos musicales⁵⁶. En 1734 se compone el primer melodrama dieciochesco sobre el tema, *La pravità castigata*, de Angelo Mingotti, mientras en apenas diez años, de 1777 a 1787, aparece una cantidad elevada de versiones musicales sobre el mito: el *Convitato di pietra*, di Righini de 1777, la farsa para música de 1783 del napolitano Lorenzi y música del compositor Tritto, el melodrama de Bertini del mismo año, a los que deben añadirse los cuatro dramas musicales que se compusieron en 1787, el año de *Don Giovanni*: la versión del libretista Bertati y música de Gazzaniga, la parodia de G. Foppa y Gardi, la farsa para música de G. Maria Donatti y Fabrizi y el genial melodrama de Da Ponte y música de Mozart, inspirado en el texto de Molière y que en muchos aspectos se nutre del libreto del mismo año del recién mencionado Bertati. A partir de allí puede percibirse una menor presencia del tema en las obras para música, ya que del último decenio del siglo disponemos tan solo de dos títulos, el del popular compositor napolitano Paisiello, de 1790, y el que realiza el maestro Federici, con libreto de Da Ponte, basado en textos de Gazzaniga, Sarti y Guglielmi. Por último, alejado de esta predilección por la música y plenamente insertado en la configuración del nuevo drama burgués, no podemos dejar de mencionar la singular adaptación en versos realizada por Carlo Goldoni (1736). A través de esta nueva versión del mito, el popular dramaturgo veneciano daba una muestra más de la tendencia «al naturale» de su arte dramático, presentando un don Juan menos perverso y con trazos caracteriales más mesurados. Al mismo tiempo, al despojar el texto de un componente insustituible del mito, como era el encuentro del popular personaje con la estatua, el texto de Goldoni se distanciaba radicalmente del motivo sobre el cual se había modelado la historia del burlador tirsiano, trazando, como observa Macchia, «un dramma talmente mediocre che, con tutta la smania per i Don

⁵⁴ 1985, p. 199.

⁵⁵ 1978, pp. 73 y ss.

⁵⁶ Ver Macchia, 1978, pp. 75 y ss., y Pérez Varas, 1985, p. 199.

Giovanni che oggi c'è in giro, nessuno avrebbe mai il coraggio di rappresentare»⁵⁷.

3. Como puede desprenderse de este breve *excursus* que en apretada síntesis se acaba de indicar, *Il Convitato di pietra* evidencia una precoz y estimable presencia en los escenarios italianos, reconociendo en la ciudad de Nápoles un ámbito privilegiado de representación escénica y de transmisión textual del tema. La ciudad italiana desempeña sin duda un rol determinante en la inserción prematura del tema y del motivo del *Convitado* y en su difusión en la comedia del arte, al tiempo que los textos que se componen en Italia entre 1630 y 1669 reflejan la afirmación de la leyenda de don Juan en la historia del teatro.

Ahora bien, en el marco de la famosa polémica sobre el teatro español, Quadrio, Tiraboschi y Bettinelli emergen sin duda como los tres eruditos italianos de mayor prestigio que con más insistencia pusieron en discusión el valor del drama aurisecular, considerándolo entre las causas principales de la corrupción del gusto en la literatura italiana. Estos autores, imbuidos –según Batllori– de «un nacionalismo itálico incipiente, forzosamente antiespañol»⁵⁸, acusaban con tonos y énfasis diversos a los autores hispanolatinos de ser los principales responsables de la decadencia del gusto en las letras áureas clásicas y a los autores del teatro barroco español de haber corrompido el teatro y las letras en Italia⁵⁹. Carlo Denina se distancia del juicio de los polemistas italianos para abrazar la defensa de la cultura y del teatro clásico españoles, destacando la fecundidad de la imaginación como rasgo característico en el teatro aurisecular. El crítico italiano, que de hispanista deviene un hispanófilo convencido⁶⁰, discurre sobre la superioridad de los españoles en el drama, definiendo a Lope «principe senza contesa» entre los dramaturgos de su tiempo. Denina opina que, más allá de los defectos reconocibles, según él ampliamente excusables, el teatro aurisecular español es sin duda superior al italiano, y debe situarse en un mismo plano de igualdad con el inglés⁶¹. Sin embargo, el hispanista

⁵⁷ Macchia, 1978, p. 21.

⁵⁸ 1966, p. 16.

⁵⁹ Para un panorama global de los contenidos que animaron esta famosa polémica literaria se remite a Liverani, 1995, pp. 133-48.

⁶⁰ Ver Sorrento, 1928, p. 180.

⁶¹ Denina, *Discorso sopra le vicende di ogni letteratura*, II, pp. 82-85. En un discurso leído a principios de 1786 en la *Academia de Bellas Artes* de Berlín Denina rebate las graves acusaciones que el abogado francés Masson de Morvilliers había formulado en su famoso artículo «Que doit-on à l'Espagne?».

italiano no alude directamente a Tirso ni menciona *El burlador* en sus trabajos de crítica literaria, silencio que tal vez pueda explicarse, como sucede en otros eruditos, a partir de la falta de conocimiento directo de las obras dramáticas y de las fuentes directas que eran objeto de polémica y discusión. En aquellos años no era de ningún modo inusual que los críticos al emitir sus juicios se apoyasen, no en un conocimiento preciso del texto original, sino en informaciones de segunda mano o en adaptaciones y traducciones poco fiables. En efecto, sin temor a equivocarnos, se podría aseverar que era una praxis poco común formular juicios o emitir apreciaciones estimativas sobre un autor o una obra a partir de la lectura de los textos originales y de las fuentes directas, poseyendo los críticos por lo general un escaso conocimiento directo de las obras y de los autores en cuestión. El mismo Denina confesaba en una carta a Juan de Osuna que «il commercio letterario tra l'Italia e la Spagna era interrotto o nullo. Si vedevano pochi libri spagnoli, si credeva che non se ne pubblicassero, e in vero dalla seconda metà del passato secolo [XVII] fino alla prima metà di questo [XVIII] non ne apparivano molti»⁶², reconociendo de este modo la exigua circulación de textos españoles en la península, como asimismo la carencia de información que acerca de la vida intelectual española aún imperaba en la Italia de la primera mitad del *Settecento*⁶³.

Por el contrario, la figura de Napoli Signorelli se impone sobre el resto de sus contemporáneos italianos por su amplio conoci-

publicado en 1782 en la *Encyclopédie méthodique*, resaltando los méritos y las virtudes de la cultura española. Sobre las posiciones de Denina y la polémica que tuvo lugar a partir de las consideraciones contra España formuladas por Masson en su *Réponse*, ver Cotarelo, 1897, pp. 312 y ss., y Sorrento, 1928, pp. 171-81 y 265-82. Sobre la defensa de la literatura española trazada por Denina en sus *Vicende*, ver Sorrento, 1928, pp. 183-91.

⁶² Puede leerse en Sorrento, 1928, p. 216.

⁶³ En este sentido consideramos oportuno recordar que el mismo *Burlador* de Tirso, todavía a finales del XVIII, era atribuido según algunos a Lope de Vega y según otros, entre ellos de modo significativo el popular dramaturgo Goldoni, a Calderón. En efecto, en el prólogo que precede su versión del *Don Giovanni Tenorio*, el prestigioso escritor veneciano asigna la famosa pieza al autor de *La vida es sueño*. Debe empero destacarse que en los últimos decenios del XVIII, a partir de fines de los años 60, la situación fue cambiando de modo sensible, gracias sobre todo al empeño y al valioso trabajo de crítica y de erudición emprendido por los jesuitas expulsos residentes en la península: a través de ellos, en efecto, la cultura italiana volvió a acercarse a la producción literaria ibérica y a ampliar su conocimiento de las letras españolas, al tiempo que promovieron una floreciente cultura hispano-italiana a caballo de los siglos XVIII y XIX. Ver a este respecto Batllori, quien traza un interesante panorama general en 1966, pp. 15-86.

miento de las obras y de las fuentes directas de las que discurre. El crítico napolitano, como es sabido, no solo conocía perfectamente la lengua y la cultura españolas, sino que poseía una vasta erudición sobre el drama del Siglo de Oro, como se deduce de los juicios y comentarios que exprime en su *Storia dei teatri antichi e moderni*, evidenciando un adecuado conocimiento de las fuentes directas. Esta colocación privilegiada en el panorama cultural de la Italia del XVIII es el resultado tanto de sus atentas lecturas de los textos dramáticos como de las conversaciones provechosas con dos interlocutores privilegiados, como don Nicolás Fernández de Moratín y, sucesivamente, su hijo Leandro, con quienes el napolitano mantuvo una estrecha amistad durante los 18 años de su proficua estadía madrileña (1765-1783). Aunque desde posiciones radicalmente diversas a la de sus amigos italianos, Napoli Signorelli entabló también una viva y recurrente disputa sobre el teatro español con el fogoso abad catalán Llampillas y, en tonos más mesurados, con el ex padre jesuita Andrés, a quien, en actitud de reproche, le endilga no haber aportado nada interesante respecto a lo que él había escrito sobre el teatro español en su *Storia dei teatri*⁶⁴. El dramaturgo napolitano percibe en el teatro de Lope no pocos defectos, aunque no por ello deja de reconocerle algunos méritos. En este sentido precisa que el Fénix «dotato di molto ingegno, di vasta fantasia e di eloquenza, per mezzo di una versificazione armonica e seducente [...] cercò d'impadronirsi de' cuori, e secondare [...] il gusto del volgo»⁶⁵. Consciente de las virtudes presentes en los dramas y autores del XVII, juzga favorablemente la obra de Calderón, Rojas y Solís, advirtiéndole que si bien el primero, desde su perspectiva, suele caer en reiterados errores de mitología, historia y geografía, de todos modos no le iba a la zaga al mismo Lope en la armonía de la versificación⁶⁶, para concluir que «le favole di Pietro Calderón de la Barca contengono molti pregi, pe' quali piacquero e piacciono ancora in Ispagna, e trovarono traduttori ed imitatori in Francia prima di Molière ed in Italia nel passato secolo»⁶⁷. Sin embargo, al referirse a Tirso, decididamente censurable es la opinión que le

⁶⁴ *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, VI, p. 138. Sobre las polémicas que el crítico napolitano entabló con Andrés, Llampillas y otros dramaturgos españoles, además de la bibliografía apuntada en la nota 26, ver Minnini, 1914, pp. 85-89; Mariutti de Sánchez Rivero, 1960, pp. 776 y ss., y mi reciente estudio sobre las traducciones de Napoli Signorelli, 2001, pp. 274-75.

⁶⁵ *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, VI, p. 187.

⁶⁶ *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, VII, p. 53.

⁶⁷ *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, VII, p. 87.

merece su obra, siendo el Mercedario enjuiciado por Napoli Signorelli en términos menos indulgentes: «Uno degli scrittori più fecondi *trasportati da sfrenata fantasia* fu frate Gabriel Téllez di Madrid [...]. Egli accumulava di tal sorte gli avvenimenti che *oltrepassava gli eccessi* de' suoi contemporanei»⁶⁸. Al ocuparse a continuación del *Burlador*, el crítico italiano afirma:

Il teatro odierno non parmi che di questo frate altra favola rappresenti eccetto il *Burlador de Sevilla*, per altro titolo il *Convitato di pietra*. Niuna ignora la fortuna di questa *stravagantissima composizione* [...]. Il dramma originale del Téllez ha trionfato per più di cento anni su tanti teatri, e si riproduce da' ballerini pantomimi, ad onta del re di Napoli che esce col candelabro alla mano ai gridi d'Isabella vituperata e ingannata da uno sconosciuto, di tante amorose avventure di Don Giovanni Tenorio [...] della statua che parla e camina, che va a cena, che invita il Tenorio a cenare, che gli stringe la mano e l'uccide...⁶⁹

En este pasaje de su *Storia critica dei teatri*, luego de recordar la fama y la consistente popularidad de que gozaba la pieza teatral, Napoli Signorelli enumera sintéticamente los aspectos y motivos claves que la estructuraban y que le habían granjeado el favor del público italiano por más de un siglo: el engaño/sustitución que abre la comedia, la sucesión de burlas y huidas del protagonista, la estatua viviente, el motivo de la doble invitación y la última escena que se refiere a la condena final del protagonista. Si Napoli Signorelli acusa al Mercedario de desenfundada fantasía y al *Convitato* de composición extravagante, Quadrio, uno de los críticos más aguerridos en esta contienda verbal, atribuye a los autores auriseculares la responsabilidad de haber corrompido la escena italiana, al tiempo que, como se ha apuntado, define la tragedia-comedia española como un «aborto monstruoso». Los jesuitas expulsos Javier Llampillas y Juan Andrés, con argumentos diversos pero objetivos convergentes, no solo rechazan tal acusación, sino que, por el contrario, se hallan convencidos de que Italia es deudora de la cultura española, precisando que aquella ha obtenido de esta más ventajas que desgracias⁷⁰. No por ello esconden ambos

⁶⁸ *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, VII, pp. 46-47, el subrayado es nuestro.

⁶⁹ *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, VII, pp. 47-48, el subrayado es nuestro.

⁷⁰ Ver J. Andrés, *Lettera dell'abate D. Giovanni Andrés*, pp. 5-26, quien resalta las numerosas iniciativas de tipo cultural que habían emprendido en el XVI y XVII los diversos gobernadores españoles en la península italiana, de

autores los defectos que perciben en los dramaturgos del XVII, pero –animados de un claro espíritu nacionalista, aún más marcado en el caso del abad catalán– recalcan y defienden apasionadamente las virtudes del teatro áureo, considerado por los dos eruditos como una fuente valiosa de la que han bebido por años tanto el teatro italiano como el francés, y sobre cuyo modelo se han ido conformando los más célebres teatros de Europa, siéndole por ello, concluyen, deudores.

En una perspectiva similar, resultan sumamente interesantes las consideraciones formuladas por otro ex jesuita expulso, Esteban de Arteaga, residente en Italia al igual que sus compañeros de religión Andrés y Llampillas como resultado de la expulsión decretada por la Pragmática de Carlos III⁷¹. Refiriéndose a los dramaturgos del Siglo de Oro, el autor de la apreciable *Rivoluzione del teatro musicale italiano*, asevera que «sería obra larga el hablar de ellos con el debido acierto, pudiéndose afirmar que sus obras son como las minas del Potosí, donde, a vueltas de mucha escoria, hay plata para abastecer a todo un continente». El erudito y crítico segoviano, en la misma línea del padre Andrés y Llampillas, entre los méritos que le atribuye al drama español áureo, menciona en su ensayo de estética «la ingeniosa invención, [...] la pureza y abundancia del lenguaje, [...] la pintura feliz y varias veces sublime, [...] la belleza de la versificación»⁷². Aunque Arteaga en sus escritos no se refiere detenidamente a la producción de Tirso ni alude al Mercedario de modo directo, nos ha dejado una de las definiciones más afortunadas –si no la más elogiosa– que las letras del XVIII han trazado sobre el texto tirsiano. El insigne esteta no solo reconoce la fama y vigencia de la obra de Tirso en los teatros de Europa, dotado ya de fama universal, sino que advierte con extrema lucidez y resalta el carácter eminentemente dramático del popular protagonista creado por el Mercedario⁷³:

modo especial en las ciudades de Milán y Nápoles. Si bien el ex jesuita valenciano recupera algunas virtudes del teatro del XVII, su visión es claramente neoclásica, encontrando su punto de apoyo fundamental en la *Poética* de Boileau, por él considerado «maestro del buen gusto»: véase al respecto J. Andrés, *Dell'origine, de' progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, II, pp. 199 y ss.

⁷¹ Una sintética reseña sobre el itinerario biográfico de Arteaga y las razones de su temprano abandono de los hábitos de la Compañía de Jesús, puede consultarse en el prólogo de Batllori a su edición de *La belleza ideal* de Arteaga (pp. X-XXXIII). Ver también del mismo autor 1940.

⁷² *Investigaciones sobre la belleza ideal*, pp. 156-57.

⁷³ Ver a este respecto Rudat, 1971, pp. 154-55.

Un retrato no menos enérgico de un ateísta práctico tenemos en nuestra comedia española intitulada *El Convidado de piedra*, en la cual *el carácter de don Juan Tenorio es el más teatral que se ha visto sobre las tablas* desde que hay representaciones, de lo que es una prueba el ver que apenas hay nación europea que no le haya traducido y adoptado en su propia lengua⁷⁴.

El abad Llampillas refuta de modo meticuloso las cuatro acusaciones principales que los preceptistas del neoclasicismo italiano imputan al teatro español del XVII (no respeto de las reglas aristotélicas, mezcla de lo cómico, de lo trágico y sublime, presencia de estilo afectado e inobservancia del principio de verosimilitud), reivindicándolo como modelo dramático para otras naciones, al tiempo que enfatiza sus virtudes y «bellezas dignas de imitación»⁷⁵. Por su parte, el padre Andrés, ejemplo acabado de erudición enciclopédica, enjuicia de modo mesurado y equilibrado el drama aurisecular español, advirtiendo méritos y defectos. El jesuita valenciano, entre las virtudes que le asigna al teatro español del siglo XVII, destaca el enredo de la *fábula* y la descripción de algunos caracteres notablemente trazados, aspectos que en su opinión reflejan el ingenio del autor⁷⁶. Poniendo él también una vez más el énfasis en la cuestión de la inobservancia del principio de verosimilitud y en algunos aspectos formales, como la ampuliosidad y la afectación de estilo, Andrés señala que los autores españoles auriseculares «sciolsero la briglia alla fervida fantasia, e non conoscendo ritegni dell'arte s'abbandonarono alle piú strane e mostruose immaginazioni», mientras que «pure l'irregolarità, il disordine, l'inverosimiglianza, e soprattutto l'affettazione, la ricercatezza, l'ampollosità dello stile ogni pregio guastarono»⁷⁷.

⁷⁴ *Investigaciones sobre la belleza ideal*, p. 60; el subrayado es nuestro.

⁷⁵ Cita en Liverani, 1995, p. 145. Llampillas opina que en lo que concierne al tema de la moralidad y de la decencia de las costumbres, estas tampoco han sido respetadas en las comedias de Molière, Racine y Voltaire, aclarando que según él, el respeto de la moralidad constituye un precepto mucho más importante que la exigencia de la observancia de las reglas aristotélicas exigida por los preceptistas neoclásicos.

⁷⁶ *Dell'origine, de' progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, I, pp. 429-30.

⁷⁷ *Dell'origine, de' progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, I, p. 456. La apreciación del padre Andrés se asemeja a la que formulaba en aquellos mismos años Mariano L. de Urquijo, quien en el «Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma», que precede a su versión de *La muerte de César* de Voltaire, si bien reconocía en los autores del XVII «enredos ingeniosos, accidentes agradables y algunos caracteres bien expresados», los acusaba sin embargo por haberse abandonado «a las más extrañas y monstruosas imaginaciones» (pp. 17-18).

Ahora bien, respecto a la acusación que imperaba en la crítica italiana de aquellos decenios acerca de la corrupción del gusto, y de las responsabilidades asignadas al drama español en la mencionada parábola de la decadencia del gusto, el padre Andrés llega incluso a invertir los términos de la disputa: en su opinión la decadencia del teatro italiano se inicia a principios del siglo XVII y por lo tanto, advierte, «la perversione del gusto spagnolo nel teatro è posteriore a quella dell'italiano»⁷⁸. De este modo, sugiere, habría que considerar más bien a Italia como corruptora del teatro español que viceversa.

Merece la pena detenerse en la argumentación del jesuita valenciano, quien atribuye la responsabilidad de la tan declamada decadencia del gusto en la península al modelo dramático que habían fijado y popularizado los comediantes italianos del arte en los siglos precedentes. Según Andrés, estos últimos, con sus exageraciones y deformadas adaptaciones escenográficas de los textos, no han hecho más que acentuar las extravagancias que los preceptistas italianos en cambio imputaban principalmente a los autores españoles: «Il lamentarsi del Teatro spagnuolo come corruttore dell'italiano più che agli Spagnoli fa disonore agl'Italiani. Ma il peggio è che tali produzioni comunmente non sono de' Poeti spagnoli, ma bensì de' cervelli de' Comici italiani»⁷⁹. El padre Andrés arremete enérgicamente contra «quelle stravaganze che i comici italiani mettevano sul teatro senza nulla comporre»⁸⁰, para adentrarse luego en la cuestión de la recepción y del gusto del público, aseverando, no sin un dejo de ironía, que mientras esas comedias aún continuaban gozando del favor del público italiano, si fuesen representadas en los escenarios de España, el público no hubiese dudado en lanzarles a los cómicos «delle sassate»⁸¹.

Eximeno, jesuita y originario de la ciudad de Valencia al igual que el padre Andrés, luego de mencionar de modo desfavorable la estaticidad y la tipología fija de las máscaras que había modelado la *commedia* italiana, se ocupa de la recepción de las obras dramáticas en el público expresándose en términos similares a los del autor de las *Cartas familiares*. En este sentido aclara que, si bien el público italiano había visto con placer las comedias de Goldoni, «no por eso ha abandonado su pasión por Pulcinella y

⁷⁸ *Lettera dell'abbate D. Giovanni Andrés*, p. 59.

⁷⁹ *Lettera dell'abbate D. Giovanni Andrés*, pp. 34-35.

⁸⁰ *Lettera dell'abbate D. Giovanni Andrés*, p. 60.

⁸¹ *Lettera dell'abbate D. Giovanni Andrés*, p. 35.

Arlecchino»⁸², quienes siguen aún reinando soberanos en los escenarios italianos. El famoso dramaturgo veneciano, a pesar de haber tratado el motivo del *Convitato* en su *Don Giovanni Tenorio*, como es sabido, había enjuiciado severamente la comedia de Tirso, insistiendo como la mayor parte de los críticos iluministas sobre la abundancia de elementos inverosímiles, de exageraciones y situaciones absurdas que poblaban la comedia: «porzioni di spropositi e d'improprietà» que, en su visión, conferían a la pieza un alto grado de inverosimilitud⁸³. No sorprende de ningún modo, pues, que Goldoni decidiese suprimir en su versión del mito precisamente las máscaras, como así también los elementos fantásticos y sobrenaturales que aparecían en la obra del Mercedario, a saber la estatua del Comendador y el famoso convite, elementos que por aquellos años continuaban siendo sin duda uno de los componentes dramático-espectaculares de mayor atractivo para el público italiano, y de los cuales en la versión del veneciano no quedan huellas.

Del mismo modo Llampillas observa que el prejuicio que acompaña a los preceptistas y eruditos italianos en sus críticas a la comedia española y a sus autores en verdad hace más bien referencia a las exageraciones, alteraciones y adaptaciones que de los textos efectuaban los «mercenari comici», como define el abad catalán a los comediantes del arte, que en un conocimiento adecuado del autor y de la pieza original a la que se refieren⁸⁴. Napoli Signorelli se ocupa en sus *Vicende della coltura* de los problemas concernientes a la traducción y a la adaptación de obras españolas al teatro italiano. Al referirse a las traducciones y adaptaciones de textos tirsianos y, en particular al *Convitato di pietra* del siciliano Perrucci, el napolitano señala que estas versiones italianas, respecto a los originales españoles, revelan un claro empobrecimiento desde el punto de vista lírico y dramático: «questi ed altri imitatori siciliani delle commedie spagnole ne tolsero veramente la grazia della locuzione castigliana e l'artificio del verbo»⁸⁵. Ahora bien, más allá de estas observaciones, atendibles desde la perspectiva iluminista que gobierna los juicios del crítico napolitano, debe señalarse que el texto de Perrucci, inserto plenamente aún en la tradición de los comediantes del arte, constituye sin duda un texto clave para comprender la vigencia del

⁸² Dell' origine e de regole della musica, p. 430.

⁸³ Macchia, 1978, pp. 20-21.

⁸⁴ Ver Liverani, 1995, pp. 141-42.

⁸⁵ *Vicende della coltura*, V, pp. 369-70.

tema del *Convidado* en la literatura dramática de los últimos decenios del dieciocho. En este sentido, De Simone⁸⁶ –uno de los más atentos estudiosos de la cultura partenopea y editor de dos recientes y valiosas ediciones críticas del *Convitato*, la del mismo Perrucci y la de Lorenzi (1998 y 1999, respectivamente)–, asigna una gran importancia a la versión del autor siciliano en la difusión y recepción del mito y de la historia del don Juan en la cultura napolitana del *Settecento*. Es posible esta vigencia del texto perruciano en la tradición literaria partenopea, a través de algunas obras que retoman el tema y que en líneas generales, salvo algunas otras insignificantes modificaciones, traducen simplemente al italiano los pasajes en dialecto del autor siciliano, como la versión de F. Cerlone (1789), o tan solo invierten los roles de los criados o *zanni*, como el texto de Michele Abri (1799).

En la misma línea de Andrés, Eximeno insiste sobre la presencia de una serie de componentes dramáticos que habían promovido una marcada exageración del principio de inverosimilitud en las obras italianas. El musicólogo español añade que «en punto de máquinas y de magia se ven en el teatro italiano cosas que causan asombro», y al ejemplificar la presencia de elementos que comportaban una deliberada exageración de lo inverosímil se sirve de la famosa escena de la aparición del diablo que remite a la última escena del *Burlador*: si «en España hay un diablo en escena, –advierte Eximeno– [...] *en Italia hay legiones de diablos* [...]; allí se representa todavía hasta el *Convidado de piedra*, que es una comedia española llena de artificios y de diablos, la cual –precisa Eximeno– no se representa ya en los teatros de España»⁸⁷. El padre Andrés recordará sucesivamente estas mismas consideraciones del musicólogo español para rebatir una vez más los prejuicios que abrigaba la crítica italiana sobre los dramaturgos auriseculares, asignando a los comediantes del arte italianos la principal responsabilidad por lo que se refiere a la «perversión» por la que atravesaba el teatro italiano⁸⁸. En esta misma línea, Napoli Signorelli, al enjuiciar negativamente el texto de Tirso, recuerda «lo spettacolo dell'inferno aperto»⁸⁹, mientras Bettinelli, discurriendo sobre el

⁸⁶ 1999, pp. 24-29.

⁸⁷ *Dell'origine e de regole della musica*, p. 430; el subrayado es nuestro. Andrés en su ya citada *Lettera dell'abate D. Giovanni Andrés*, pp. 31-33, vuelve a recordar estas consideraciones de Eximeno en su argumentación sobre la corrupción del gusto en Italia. Ver asimismo Rossi, 1967, pp. 284-85.

⁸⁸ *Lettera dell'abate D. Giovanni Andrés*, p. 57.

⁸⁹ *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, VII, p. 48.

infierno dantesco, recurre a la escena final del *Convitato* para dotar de mayor expresividad su comentario, evidenciando cómo el popular texto, «gradito ad ogni nazione ed età»⁹⁰, había logrado afirmarse en el imaginario colectivo.

4. Es posible reconocer ya en las primeras adaptaciones del *Burlador* a la *commedia* italiana la presencia de una serie de *lazzi* y episodios que luego en mayor o menor medida serán incluidos en sucesivas adaptaciones y versiones de la obra, repitiéndose en algunos casos casi de modo mecánico, en otros a través de la combinación de determinados pasajes con *lazzi* incorporados en precedenza. Algunos de estos componentes, ya plenamente asimilados en el proceso de adaptación del texto a los moldes de la comedia italiana, se pueden documentar de modo aún más pronunciado en las obras que se inscriben en la tradición del teatro cómico napolitano hasta bien entrado el siglo XVIII, y que en líneas generales derivan de las diversas refundiciones del *Convitato di pietra* de Andrea Perrucci de 1678, como puede desprenderse de la farsa para música compuesta por el napolitano Giambattista Lorenzi. Es posible detectar incluso algunos de estos rasgos en versiones más tardías, a caballo entre *Settecento* y *Ottocento*, como atestiguan la adaptación de Michele Abri (1799) y los diversos manuscritos anónimos de principios del XIX de que se dispone⁹¹. Todos estos títulos, además de indicar una parcial vitalidad del tema y del motivo del *Convitado* en los escenarios decimonónicos de la ciudad partenopea, confirman la popularidad de la que aún gozaba en las primeras décadas del siglo XIX la *coppia parodica* Don Giovanni-Pulcinella⁹², cuyos comportamientos habían sido codificados por la comedia napolitana.

Si bien el *Convitato* continúa representándose en los escenarios italianos, no debe olvidarse que en los primeros decenios del setecientos se asiste al agotamiento y privación de la potencialidad expresiva de los *canovacci*: como apunta Tessari «esorcizzata a dovere, la *commedia dell'arte* giunge esausta e senza voce propria alla metà del Settecento»⁹³. Si el género de la *commedia* italiana en las últimas décadas del XVII ha comenzado a transitar la parábola de la decadencia, eclipsándose definitivamente hacia mediados del XVIII, en Nápoles el modelo dramático sobrevive y atraviesa

⁹⁰ *Il risorgimento d'Italia*, II, p. 949.

⁹¹ Ver De Simone, prólogo a *Il convitato de pietra* de Perrucci, pp. 121-61.

⁹² Ver L. Satriani y D. Scafoglio, 1982, p. 125.

⁹³ 1980, p. 95.

incluso los umbrales del siglo XIX conservando una cierta vitalidad. Es bien conocida la tradición del teatro napolitano y como confirmación de las destrezas escénicas de sus cómicos bastaría recordar el conocido proverbio que Perrucci cita en su famoso tratado: «*lazzi* napoletani, *soggetti* lombardi»⁹⁴. El tono popular y farsesco que emanaban sus personajes se proyectará en el *Settecento* a través de la ópera bufa o de la farsa para música, lo cual les garantizará cierto éxito y adhesión popular. Los personajes fijos y predeterminados que había popularizado la *commedia dell'arte* se desplazan ahora a las comedias para música, siendo incorporados de modo esquemático para acciones en clave de comicidad, como puede advertirse en la farsa para música y en la ópera bufa napolitana, sobre cuyo escenario se mueven ahora con absoluta libertad algunos de los personajes de la *commedia* italiana, empezando por Pulcinella, la más vital de las máscaras que había creado el teatro napolitano.

La cada vez mayor autonomía escénica de la famosa máscara en la configuración de la trama y en el desarrollo del enredo no podía dejar de incidir sobre las refundiciones y adaptaciones de textos españoles provenientes de la comedia española, y de modo aún más evidente, sobre la consolidada relación de complementariedad y de contraste amo/criado, modificándola radicalmente. Es lo que acontece en el *Convitato di pietra* del napolitano Giambattista Lorenzi, farsa para música, en principio en un acto, y luego, ampliada a dos en sucesivas reelaboraciones. En esta singular versión del mito, el dramaturgo quebranta radicalmente la relación *servo/patrone*, erigiendo como verdadero protagonista de la obra a Pulcinella, quien es presentado como una especie de Leporello napolitano celoso y sentimental, sobre el cual el autor italiano incorpora trazos de cinismo y de honestidad, combinándolos sabiamente. En el texto de Lorenzi, pues, Pulcinella acabará por imponerse como personaje principal, totalizando un aria, un *duetto* y un *terzetto*, al tiempo que su presencia en el escenario aumenta considerablemente, como así también la participación en los diálogos respecto a los cánones que le había asignado la *commedia dell'arte*. Simultáneamente, el protagonismo y la consistencia escénica del personaje de don Juan en esta pieza musical se diluye de modo sorprendente. El famoso personaje es despojado de sus atributos más significativos y deja de ser una figura esencialmente dramática, convirtiéndose en un necesario instrumento para la

⁹⁴ *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, p. 342.

configuración del *servo* Pulcinella, convertido ahora en nuevo protagonista⁹⁵.

En este *Convitato* del *Settecento*, que se inscribe en la exitosa tradición napolitana del género de la *opera buffa*, y más precisamente en su momento de mayor esplendor, nos hallamos ante un Pulcinella extremadamente vital que se expresa en un dialecto napolitano variado y vivaz. La sabia utilización del dialecto por parte del autor, además de constituir un recurso esencial, dirigido a acentuar determinados mecanismos de la comicidad de la obra, revela la habilidad lingüística del autor⁹⁶. En la progenie de graciosos que ha promovido el texto de Tirso en Italia, respecto a Passarino, a Zaccagnino, al Coviello del Perrucci, el Pulcinella de Lorenzi se impone sobre los apenas citados por un mayor protagonismo y una más definida consistencia escénica, al tiempo que la relación que entabla con su amo, siendo este el destinatario de la mayor parte de sus burlas, confirma un modelo singular de *zanni*, radicalmente diverso a los precedentes.

Leandro Fernández de Moratín, quien tuvo ocasión de asistir a una versión napolitana del *Convitato* durante su estancia en la ciudad partenopea entre 1793 y 1794, nos ha dejado una simpática descripción de esta mayor presencia del criado Pulcinella en las adaptaciones y refundiciones del motivo tirsiano, resaltando esta mayor consistencia dramática de la máscara napolitana en el popular texto del Mercedario, desde su perspectiva neoclásica, decididamente censurable:

Es traducción de la del Maestro Tirso de Molina, tan desatinada e indecente como su original, pero *más necia todavía a causa de las tonterías y despropósitos de Pulcinella en los pesados episodios que le han añadido* para hacer lucir a este personaje. Luego que la estatua y don Juan desaparecen, se ve el Infierno con llamas y garfios y diablos, pintados con cuernos y colas y orejas largas, y el alma de don Juan Tenorio en cueros, encadenada entre un grupo de demonios que le atormentan, él se queja de las penas que padece, pregunta cuándo se acabará aquello y *el coro de diablos* responde con voz lúgubre: *mai, mai, mai* y se acaba la comedia⁹⁷.

En estas consideraciones del autor madrileño que rozan el sarcasmo es posible reconocer una vez más una clara alusión a la deliberada acentuación de los elementos dramático-espectaculares

⁹⁵ Sobre la farsa para música de G. B. Lorenzi ver Monaco, 1968, pp. 13-40; L. Satriani y D. Scafoglio, 1982, pp. 125-41, y De Simone, 1999.

⁹⁶ Monaco, 1968, pp. 30-31.

⁹⁷ L. Fernández de Moratín, *Viaje a Italia*, p. 302; el subrayado es nuestro.

que poblaban la pieza de Tirso y aún ampliamente difundidos en los tablados de la *commedia* napolitana de los últimos decenios del XVIII⁹⁸. Aunque el dramaturgo no menciona a su autor, es muy probable que la obra en cuestión se refiera a una de las últimas versiones de la ya aludida farsa musical de Lorenzi, la cual continuó representándose en los escenarios de la ciudad partenopea hasta principios del siglo XIX. No se debe olvidar que, más allá de este singular don Juan napolitano que modela Lorenzi a finales del XVIII, ya desde los primeros decenios del setecientos, el protagonista del *Convidado* se ha ido incorporando a la gran corriente libertina de la seducción, del engaño y de la disimulación, que acabará construyendo el mito y cuya génesis puede percibirse en los rasgos que le había asignado Molière⁹⁹, ahora plenamente ateo, hipócrita y racionalista¹⁰⁰. Don Juan se presenta en las tablas del XVIII esencialmente como un personaje libertino y seductor, despojado de su primigenia connotación de burlador y engañador, debiéndose subrayar que la racionalización del mito y su desvinculación religiosa, como observó Soriano¹⁰¹, constituyeron aspectos decisivos en la posterior evolución del personaje durante el siglo XVIII. En esta portentosa carrera por culturas y épocas diversas, la máscara del popular protagonista creado por Tirso, si bien inconfundiblemente española, seguirá modificándose «según

⁹⁸ No debe olvidarse que esta mayor atención hacia la escenografía espectacular que domina la última escena de la obra tirsiana ya se halla presente en la primera transcripción italiana de la pieza tirsiana realizada por Cicognini. En efecto, como advierte Dolfi, el dramaturgo florentino –guiado por una innegable «finalità esemplare»– modifica la escena final del *Burlador*, presentándonos un don Giovanni «all’inferno, tormentato dalle fiamme, dalle catene e da orribili mostri che gli confermano inesorabilmente, senza lasciare adito a dubbi o a speranze, l’eternità della sua pena» (1995b, pp. 161-62).

⁹⁹ Ver Macchia, 1978, p. 34.

¹⁰⁰ Mientras el padre Andrés en su historia literaria (*Dell’origine, de’ progressi e stato attuale d’ogni letteratura*, I, p. 431) había afirmado que el *Festin de pierre* de Molière «era tutto spagnuolo», Napoli Signorelli objeta con razón dicha aseveración. Si bien el napolitano en estas consideraciones vuelve a dar una muestra más de su conocida –y en verdad tan exagerada como injusta– opinión sobre el texto tirsiano, no por ello deja de percibir el alejamiento de la pieza francesa del *Burlador* español: en este sentido sostiene que el autor valenciano se engañaba, ya que el dramaturgo francés «condusse diversamente quest’argomento, lo spogliò delle mostruosità originali e vi fece una dipintura dell’empio dissoluto tutta propria del pennello di Molière» (*Storia critica dei teatri antichi e moderni*, II, pp. 219-20).

¹⁰¹ 2000, p. 30.

el mundo histórico en donde encarne, pero conservará el rostro que el dramaturgo le ha dado en crearlo»¹⁰².

CONCLUSIÓN

Como puede desprenderse de las consideraciones que vertebran este estudio la visión imperante sobre la famosa obra de Tirso en la Italia del XVIII, al menos si nos atenemos al círculo de intelectuales e iluministas españoles e italianos de la segunda mitad del *Settecento*, en lo sustancial no divergía de la que era posible reconocer en la España de la Ilustración. Aunque no escasean las referencias y los comentarios sobre el *Convitato di pietra*, en reiteradas ocasiones analizado y comentado en clave crítica, e incorporado en los debates y polémicas que sobre el teatro español barroco tienen lugar en la península itálica como ejemplo de exacerbación y de acentuación del principio de inverosimilitud, es posible verificar una vez más la escasa atención reservada al Mercedario, quien apenas es mencionado, frente a los amplios comentarios que en cambio suscitan las obras de Lope y Calderón. En la Italia del *Settecento*, es verdad, Tirso continuó escenificándose y representándose, aunque no cabe duda de que no se le comprendió cabalmente ni su obra despertó un particular interés en los círculos culturales del período.

Partiendo de determinados presupuestos éticos y morales, el fraile mercedario había modelado no un héroe sino un antihéroe. A través de la reiteración mecánica y repetitiva de algunos comportamientos por él asignados al personaje, a saber el engaño y la sucesiva huida, la burla, el falso juramento, la sustitución y el perjurio, Tirso se proponía enajenar al protagonista la simpatía y solidaridad del público a lo largo de toda la obra. El perfil del modelo creado por Tirso, como es sabido, es el del *burlador* y no el del seductor o libertino que acabará imponiéndose en las letras del XVIII. El Mercedario crea un personaje, cuya eminente naturaleza dramática, a la cual aludía con perspicacia el ex jesuita Arteaga, le ha reservado un destino proteico, vistiendo múltiples ropajes y adoptando, según la ocasión, diversas máscaras y travestismos, signando de este modo nuevas y siempre vitales metamorfosis: «Don Juan –ha precisado el novelista Gonzalo Torrente Ballester– ha nacido con el destino de ser constantemente pensado, imaginado, recreado».

¹⁰² Ruiz Ramón, 1979, p. 209.

Gracias a los testimonios de que disponemos, las escenas finales de la doble invitación y de la condena del protagonista debían constituir sin duda las escenas de mayor atractivo y sugestión para el público de la comedia italiana. Gran parte de la popularidad de la que gozó la pieza durante el XVIII, y de la que dan prueba, más allá de diferenciaciones, matices y acentos diversos, las apreciaciones de Andrés, Eximeno, Llampillas, Napoli Signorelli y Leandro Fernández de Moratín, debía residir con toda probabilidad en la puesta en escena y representación de dichas escenas, las cuales, en relación al texto original, en su paso por la *commedia dell'arte* habían sido profundamente modificadas, a través de una evidente acentuación de sus elementos dramáticoespectaculares confiriéndole al texto –desde la perspectiva neoclásica– mayores indicios de inverosimilitud. Simultáneamente Llampillas, Andrés y Eximeno colocan el acento en la popularidad de la obra de Tirso en Italia, mientras en clave polémica recuerdan que por el contrario la pieza del Mercedario había dejado de representarse en los escenarios españoles del dieciocho. De las consideraciones que trazan los tres jesuitas expulsos emerge, pues, de modo evidente la funcionalidad del texto tirsiano, erigiendo el *Convitato*, obra «llena de artificios y de legiones de diablos», según recordaba Eximeno, en ejemplo emblemático de la acentuación del elemento de inverosimilitud que parece haberse apoderado del drama italiano del dieciocho. En dicha perspectiva y en el marco de las disputas y polémicas referidas a la corrupción del gusto, la crítica hispanoitaliana del XVIII echó mano a la popular obra de Tirso para atestiguar el distanciamiento y la evidente escisión que se había determinado entre el texto original y su representación escénica, entre la obra literaria y la obra representada, en su proceso de transmisión, a partir de las numerosas y continuas modificaciones que habían sufrido los textos dramáticos españoles en su inserción en los cánones de la *commedia dell'arte* y que en definitiva no hacían más que remitir al sempiterno problema sintagmático del teatro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguilar Piñal, F., «Las refundiciones del siglo XVIII», *Cuadernos de teatro clásico*, 5, 1990, pp. 33-42.
- Álvarez Barrientos, J., «El teatro clásico español en el siglo XVIII», en *Historia de la literatura española. 6. Siglo XVIII. I*, V. García de la Concha y G. Carnero, eds., Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 312-28.

- Andioc, R. y Coulon, M., *Cartera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Anejos de *Criticón*, 7, 1996.
- Andrés, J., *Dell'origine, de' progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, Parma, Stamperia Reale, 1782-1789, 7 vols.
- *Lettera dell'abbate D. Giovanni Andrés al sig. Commendatore Fra Gaetano Valenti Gonzaga sopra una pretesa cagione del corrompimento del gusto italiano nel secolo XVII*, Cremona, Lorenzo Manini e Comp., 1776.
- Arellano, I., «*El burlador y la comedia del arte*», *Primer acto*, 243, 1992, pp. 38-43.
- Arteaga, E. de, *Investigaciones sobre la belleza ideal*, ed. M. Batllori, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
- Batllori, M., «Esteban de Arteaga: itinerario biográfico», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 13, 1940, pp. 203-22.
- *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, Gredos, 1966.
- Bertini, G. M., «*Il Convidado de piedra in Italia*», *Quaderni Ibero-Americani*, 4, 1948, pp. 161-63.
- Bettinelli, S., *Il risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e ne' costumi dopo il mille*, en E. Bonora, *Iluministi italiani. Opere di F. Algarotti e di S. Bettinelli*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1969, vol. II, pp. 859-990.
- Blasone, P., *Polemiche letterarie nel secolo dei lumi. Baretta, Bettinelli, Gozzi*, Florencia, Ponte delle Grazie, 1992.
- Bushee, A. H., «*The Guzmán Edition of Tirso de Molina's Comedias*», *Hispanic Review*, 5, 1, 1937, pp. 25-39.
- Calabrò, G., «Una lettera inedita sulla querelle intorno alla cultura spagnola del '700», *Studi di letteratura spagnola*, Roma, CNR, 1966, pp. 191-203.
- Checa Beltrán, J. C., «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII», *Cuadernos de teatro clásico*, 5, 1990, pp. 13-31.
- Cian, V., *Italia e la Spagna nel secolo XVIII. Giovambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del secolo XVIII*, Torino, Lattes, 1896.
- Cipolloni, M., «Colombo e i viaggiatori italiani nella polemica letteraria dell'abate Lampillas», en *Libri, idee, uomini tra l'America iberica, l'Italia e la Sicilia*, A. Àlbonico, ed., Bulzoni, Roma, 1993, pp. 259-73.
- Coe, A. M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1935.
- Cotarelo, E., *Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneyra, 1897.
- 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 Cicognini e al *Convitato di pietra*», en *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, Ricciardi, 1942, vol. II, pp. 116-33.
- *I teatri di Napoli*, ed. G. Galasso, Milán, Adelphi, 1992 [1947].
- De Simone, R., «Il mito del *Convitato di pietra* nella tradizione napoletana», en *Il Convitato di pietra, farsa in due parti di G. B. Lorenzi. Musica de G. Tritto*, R. de Simone, ed., Nápoles, Teatro San Carlo, 1999, pp. 9-35.
- Denina, C., *Discorso sopra le vicende di ogni letteratura*, Venecia, Stamperia Palese, 1788 [1760], 2 vols.
- Dolfi, L., «La fortuna de *El 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 Congreso 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.
- Dowling, J., «El teatro del siglo XVIII», en *Historia de la literatura española. 6. Siglo XVIII. II*, V. García de la Concha y G. Carnero, eds., Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 415-85.
- Eximeno, A., *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e innovazione*, Roma, Barbiellini, 1774.
- Fassò, L., ed., *Teatro del Seicento*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1956.
- Fernández de Moratín, L., *Discurso preliminar*, en *Obras de Don Nicolás de Moratín y de Don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Atlas (BAE, 2), 1944, pp. 307-25.
- *Viaje a Italia*, ed. B. Tejerina, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- Florit, F., «La nómina del *Diccionario de Autoridades*: el caso de Tirso de Molina», en *Actas de las XV Jornadas de teatro español del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2001. En prensa.
- Fucilla, J., «El *Convidado de piedra* in Naples in 1625», *Bulletin of the Comediantes*, 10, 1958, pp. 5-6.
- García Garrosa, M. J., «*No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, y *Convidado de piedra*: la evolución de un mito de Tirso a Zorrilla», *Castilla*, 9-10, 1985, pp. 45-64.
- Gies, D. T., «Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís», *Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 1991, pp. 197-210.
- «Dionisio Solís entre dos/tres siglos», en *Entresiglos*, E. Caldera y R. Froidi, eds., Roma, Bulzoni, 1993, pp. 163-70.
- Liverani, E., «La difesa del teatro barocco spagnolo di Francisco Javier Llampillas», en *Intersezioni: Spagna e Italia dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 125-48.
- Llampillas, J., *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*,

- trad. J. Amar y Borbón, Madrid, P. Marín, 1789 [Génova, Repetto, 1778-81], 6 vols.
- Lorenzi, G. B., *Il Convitato di pietra*, Nápoles, [1783], en V. Monaco, *Giambattista Lorenzi e le commedie per musica*, Nápoles, ed. A. Bursio, 1968, pp. 463-513. Hay edición reciente de R. de Simone, Nápoles, Teatro San Carlo, 1999.
- Luzán, I. de, *Poética*, ed. P. Sebold Russell, Barcelona, Labor, 1977.
- Macchia, G., *Vita e avventure di Don Giovanni*, Turín, Einaudi, 1978.
- Mancini, M., «Sobre la herencia barroca de Antonio Zamora», en *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, M. de Pinto, M. Fabbri y R. Frolidi, eds., Abano Terme, Piovan, 1988, pp. 255-65.
- Maravall, J. M., «Política directiva en el teatro ilustrado», en *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, M. de Pinto, M. Fabbri y R. Frolidi, eds., Abano Terme, Piovan, 1988, pp. 11-29.
- Mariutti de Sánchez Rivero, A., «Un ejemplo de intercambio cultural hispano-italiano en el siglo XVIII: L. Fernández de Moratín y P. Napoli Signorelli», *Revista de la Universidad de Madrid*, 1960, pp. 763-808.
- Márquez Villanueva, F., «Nueva visión de la leyenda de don Juan», en *Aureum Saeculum. Homenaje a H. Flasche*, Wiesbaden, Steiner, 1983, pp. 203-26.
- Marzot, G., «La critica letteraria fra Settecento e Ottocento. Linee, motivi, figure», en *Letteratura italiana. I critici*, G. Grana, ed., Milán, Marzorati, 1969, vol. I, pp. 3-176.
- Menéndez Pelayo, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, Edición Nacional, 1940, 3 vols.
- Menéndez Pidal, R., «Sobre los orígenes del *Convitado de piedra*», en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 67-88.
- Minnini, C., *Pietro Napoli Signorelli. Vita, opere, tempi, amici*, Città di Castello, Lapi, 1914.
- Molho, M., «Don Juan en Europa», *Cuadernos de teatro clásico*, 2, 1988, pp. 79-84.
- Monaco, V., *Giambattista Lorenzi e le commedie per musica*, Nápoles, A. Bursio, 1968.
- Napoli Signorelli, P., *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, Nápoles, V. Orsino, 1813 [1777], 10 vols.
— *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, Nápoles, Flauto, 1784-1786, 5 vols.
- Oteiza, B., «Recepción de Tirso de Molina en el siglo XIX: *El amor médico* y *Celos con celos se curan*», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX* (Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, diciembre de 1994), I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, eds., Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 213-35.

- Palacio Fernández, E., «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)», *Cuadernos de teatro clásico*, 5, 1990, pp. 43-64.
- Pandolfi, V., ed., *La commedia dell'arte. Storia e testo*, Firenze, Sansoni, 1957-1961, 6 vols.
- Parr, J. A., «La ironía genérica: la conjugación ingeniosa de aislamiento e integración en *El burlador de Sevilla*», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, abril de 1998), I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 207-14.
- Pedraza Jiménez, F. B., «Una versión neoclásica de *Marta, la piadosa: La beata enamorada* de Pascual Rodríguez de Arellano», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, abril de 1998), I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 215-31.
- Pérez, C. y Urrutia, J., «*El Convidado de piedra: Tres cannovacci* de la Comedia del Arte», *Primer acto*, 243, 1992, pp. 76-95.
- Pérez Varas, F., «*Don Juan: génesis europea de un mito español*», en *Tirsiana* (Actas del Coloquio sobre Tirso de Molina), B. Pallares y J. K. Madsen, eds., Copenhage, Universidad-Instituto de Lenguas Románicas, 1985, pp. 189-212.
- Perrucci, A., *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* [1699], ed. A. Bragaglia, Firenze, Sansoni, 1961.
- *Il Convitato di pietra* [1763], ed. R. de Simone, Turín, Einaudi, 1998.
- Petzoldt, L., *Ver Der Tote als Gats. Volkssage und Exempel*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1968.
- Quinziano, F., «*La commedia nuova* (1795): P. Napoli Signorelli, traduttore e diffusore del teatro ilustrado di L. Fernández de Moratín», en *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra Enciclopedismo ed epoca Romantica*, G. Catalano y F. Scotto, eds., Roma, Armando editore, 2001, pp. 260-88.
- Rodríguez López-Vázquez, A., «Catalinón y los graciosos del teatro de Claramonte», *Segismundo*, 18, 1-2, 1984, pp. 115-34.
- Rossi, G. C., «Metastasio, Goldoni, Alfieri y los jesuitas españoles en Italia», en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 248-301.
- Rousset, J., *El mito de don Juan*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Rudat, E. M., *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*, Madrid, Gredos, 1971.
- Ruiz Ramón, F., *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Satriani, L. y Scafoglio, D., «Le maschere del desiderio. Pulcinella e Don Giovanni», en *Quante storie per Pulcinella*, F. Greco, ed., Nápoles, Edizione Scientifiche Italiane, 1982, pp. 125-41.

- Smith, D., «*La mujer que manda en casa: una versión refundida para el público del siglo XVIII*», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX* (Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, diciembre de 1994), I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, eds., Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 323-36.
- Soriano, E., *El donjuanismo femenino*, Barcelona, Ediciones Península, 2000.
- Sorrento, L., *Francia e Spagna nel Settecento: battaglia e sorgenti di idee*, Milán, Vita e Pensiero, 1928.
- Stoudemire, S., «Dioniso Solís's "refundiciones" of Plays (1800-1834)», *Hispanic Review*, 8, 1940, pp. 305-10.
- Tessari, R., «La Commedia dell'Arte come forma di una embrionale industria del divertimento», en *Alle origini del teatro moderno. La commedia dell'arte*, L. Mariti, ed., Roma, Bulzoni, 1980, pp. 80-96.
- Tietze, M., «Zur Plemik um die spanische Literatur 18. Jahrhundert: der Streit zwischen Tiraboschi, Bettinelli und Llampillas», *Stimmen der Romania*, 1980, pp. 429-49.
- Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. I. Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- Urquijo, M. L. de, «Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma», en *La muerte de César: tragedia francesa de Mr. de Voltaire, traducida en verso castellano...*, Madrid, Blas Román, 1791.
- Vázquez, L., «Aportación de los Mercedarios al *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) y a la Academia de la Lengua Española», *Boletín de la Provincia de Castilla de la Orden de Ntra. Sra. de la Merced*, 69, 1982, pp. 51-55.
- Vellón Lahoz, J., «Tirso desde la perspectiva neoclásica: *La villana de Vallecas* de Dionisio Solís», *Estudios*, 184, 1994, pp. 5-32.