

Influencias europeas y españolas en reescrituras del *Burlador: La venganza en el sepulcro*

Rocío Alonso Medel
(Universidad Complutense de Madrid)

La inmensa mayoría de la crítica ha eludido las analogías que existen con el *Burlador de Sevilla o el convidado de piedra* (c. 1630-1635), atribuido a Tirso de Molina, en la obra de Alonso de Córdova y Maldonado, cuya rúbrica es *La venganza en el sepulcro* (c. 1660-1670). Además, los diferentes investigadores no han destinado la debida atención en la búsqueda de posibles similitudes en las diferentes versiones europeas del mito de don Juan; estas se hallan en las obras realizadas en la Italia de la *commedia dell' arte* y en los escritos de los franceses Dorimond y Villiers. Por ello, la finalidad de las siguientes líneas radica en resaltar las similitudes en la mencionada obra teatral áurea —*La venganza en el sepulcro*— respecto a su origen. Asimismo, pretendo mostrar las posibles y certeras —a mi parecer— influencias europeas en la reescritura de la obra objeto de estudio, dado que concurren diversos tipos mixtos de la figura del burlador o burlado en la Literatura española. En este sentido, cada escritor mantiene características esenciales del prototipo —seducción de las mujeres, traición a los amigos y rebelión contra el padre (Valbuena Briones 1973, lxxx)— moldeándolas a su libre albedrío.

Información general

La venganza en el sepulcro es una comedia que se desarrolla en tres jornadas¹. De la biografía de su autor, Alonso de Córdova y Maldonado, poco se sabe hasta el momento. Se conoce que el dramaturgo era “criado de su majestad”, Felipe IV² (Meranini 1984, 33). Arellano asevera que este escritor “fue veedor y contador del rey en las obras de alcázares reales, casas y bosques y Real Ingenio de la Moneda, en la ciudad de Segovia en 1662” (Arellano Ayuso 2001, 36). En definitiva, Córdova y Maldonado era un hombre unido a la corte de los Austria, por lo que no es desatinado deducir la posible influencia de

¹ Su manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de España. Fue adquirido por esta institución tras la desamortización de Madoz (1869). Esta expropiación de bienes hizo que los fondos de la Biblioteca del duque de Osuna, donde se encontraba la comedia, fueran a desembarcar a esta institución humanística. Su signatura es Mss. 17349; consta de 41 hojas de 23 x 17 centímetros de tamaño que han sido numeradas con posterioridad. Asimismo, la obra puede consultarse en la Biblioteca digital hispánica (BLH). La comedia aparece mencionada en diversos repertorios bibliográficos (Paz y Meliá 1934, 563) y (Barrera y Leirado 1968, 100-101). De hecho, Barrera y Leirado define *La venganza en el sepulcro* como “pieza curiosa, puesto que consta anónima en Huerta, es el famoso convidado de piedra, desenvuelto de diversa manera que en los dramas de Téllez y Zamora” (Barrera y Leirado 1968, 100-101). Recientemente, Héctor Urzáiz Tortajada declara que “según Rodríguez López Vázquez es una 'refundición del Burlador' en la época de Felipe IV” (Urzáiz Tortajada 2002, 268).

² Es conocida la afición al teatro de este monarca. José Alcalá Zamora señala “Felipe IV acudió con cierta asiduidad a los teatros públicos de Madrid, aunque de incógnito, para ver el espectáculo a través de las celosías de los aposentos nobiliarios. Tanto en el corral de la Cruz como en el del Príncipe, pudo disfrutar de los mismos espectáculos que consumían el resto de los habitantes de la Corte —mosqueteros, nobles, mujeres y clérigos—, aunque situados cada uno en su lugar —el patio, los aposentos, la cazuela o la tertulia— sin mezclarse y entendiendo la parte o los contenidos del espectáculo que se ofrecía según los distintos niveles de comprensión del variado público asistente» (Alcalá Zamora 2005, 270).

modelos europeos en su obra³; además, en su comedia, se intuye el gran conocimiento que tuviera de la obra del fraile Gabriel Téllez.

A grandes rasgos, la trama principal de la obra puede resumirse en el enamoramiento que padece don Juan por una dama —doña Ana—. Este hecho le hace asesinar a don Gonzalo, padre de la dama, tras interponerse en su camino la noche que desea gozarla. Después de una serie de malentendidos, se condena al marqués de la Mota, prometido de doña Ana, por la muerte de don Gonzalo. Este hecho beneficia a don Juan para moverse a su libre albedrío y realizar sus fechorías. Para acabar, Colchón y don Juan se topan con el sepulcro del convidado y aceptan el reto que le conduce a su defunción. Muerto el burlador, el asistente libera a Mota, pues ha visto el banquete maquiavélico entre el convidado y don Juan; acción que le ha aclarado todo. Así, con la liberación del caballero, se restituye el orden social tras el matrimonio de doña Ana y el marqués de la Mota.

Presupuestos anteriores

Cabe destacar que existe una mínima parte estudiada sobre el texto, pues la crítica lo ha relegado por ser literariamente mediocre; peculiaridad que casi todos los estudiosos subrayan en los artículos sobre el tema (Fernández Villamil 1931, 17), (Casalduero 1938, 97), (Cattaneo 1980, 91) y (Caldera 2000, 318). A pesar de esa carencia de interés literario, reconocidas autoridades han tratado aspectos relevantes de él. La primera línea de estudio está representada por Franco Fuá que realiza un resumen de la obra teatral, al igual que efectúa Díaz Plaja. Destaca el tono hiperbólico que desprenden los escritos de finales del siglo XVII —como es *La venganza en el sepulcro*—. Dice este crítico:

Le figure si gonfiano fino a schiattare in madornali esagerazioni! [...] Alfonso Córdova e Zamora, deposta questa preoccupazione del tipo, già formato, si scervellano a farlo caprioleggiare nelle più imperboliche matterie: nell' uno ricordate come antefatto, nell' altro svolgentisi in azione agli occhi spiritati di chi ora legge. (Fuá 1921, 64-65).

El segundo punto de vista está figurado por Joaquín Casalduero. Este investigador destaca que, desde el primer momento, el autor de *La venganza en el sepulcro* tuvo la intención de separarse de Tirso y no de realizar una imitación. Al igual que Cattaneo señala las semejanzas que comparte con la obra del fraile Gabriel Téllez. Ambos coinciden en el banquete grotesco, la escena del desafío y la estatua del comendador. No obstante, Casalduero añade la visita a la capilla y la prisión del marqués como nuevos puntos de encuentro con el *Burlador de Sevilla*. Este crítico aporta referencias textuales concretas, donde se puede afirmar, casi con rotundidad, que se extrajeron de la semilla de todo el mito donjuanesco: “Y luego empieza la escena del convite (XI) donde hay otro verso de *El Burlador*: 'Nuestros manjares son éstos’” (Casalduero 1938, 105). Lo más relevante es que afirma que “por primera vez Don Juan nos presenta una característica muy poco donjuanesca: la fidelidad en el amor” (Casalduero 1938, 108). Por tanto, se está ante un tipo mixto de don Juan y no una copia fidedigna de la obra embrionaria.

³ Hay que recordar el incesante intercambio de textos que se producen entre Italia y España durante los Siglos de Oro. Un buen ejemplo es la llegada de la *Celestina* a Italia en 1507 y la posterior actividad de las imprentas del Lacio con el fin de la traducción de estos ejemplares. En el lado opuesto, es interesante la traducción realizada por Boscán y revisada por Garcilaso de la Vega, en 1534, de *Il cortegiano* de Castiglione.

El tercer testimonio que quiero matizar está representado por María Teresa Cattaneo. Postula que, *La venganza en el sepulcro* de Alonso de Córdoba y Maldonado, es una obra interesante para observar el distanciamiento que se produce del *Burlador de Sevilla*, atribuido a Tirso de Molina y de la posible influencia del modelo calderoniano. Apunta el probable conocimiento que el escritor tuviera de las reescrituras francesas de Dorimond y Villiers:

La venganza en el sepulcro (probabilmente composta nel decennio 1660-1670) di Alonso de Córdoba y Maldonado: dramma letterariamente mediocre, ma interessante soprattutto per misurare il distanciamiento da Tirso in seguito a un' esteriore influenza del modello calderoniano e alla ipotizzabile conoscenza delle riscritture francesi (Dorimond e Villiers). (Cattaneo 1980, 91).

Otro estudio interesante lo representa Piero Meranini. Habla del no libertinaje que posee el protagonista de la obra, pues dice “Don Juan, infatti, non è un libertino” (Meranini 1984, 36). Igualmente, subraya la incorporación del trasunto autobiográfico al texto, ya que en la obra de Tirso no existe cosa parecida: “Questa riposta, che ricama l'autobiografia di un feroce e sanguinario assassino, peraltro assai sfortunato in amore, contiene e/o rappresenta il catalogo che qui ci interessa” (Meranini 1984, 34).

En el cuarto estudio, sale al frente Ermanno Caldera y reseña que la obra de Alonso de Córdoba y Maldonado acaba como las comedias hagiográficas coetáneas: el malvado queda en manos de la justicia divina. Además, cita a Piero Menarini del que dice que mantiene dos hipótesis para la realización de esta composición, pues perfila que puede ser una parodia de la obra de Tirso —conjetura certera, a mi parecer— o lo que pretendía el creador era mostrar la lascivia existente y la justicia impotente en contraposición a la perversión humana. Como conclusión, considera que la obra es una reelaboración del mito del burlador: “Ma la sua riforma del *Burlador* ebbe il merito di indicare la via spagnola delle rielaborazioni del mito” (Caldera 2000, 319). Afirmación que ya realizó Luigi Constanzo, dado que dicho investigador considera que la obra estudiada es una imitación de la obra de Tirso.

El siguiente hallazgo que expongo es el realizado por Ignacio Arellano. Este investigador habla acerca de la polémica de atribución errónea que se dio a la obra en los años sesenta, y concluye:

La versión de Córdoba y Maldonado supone esencialmente la desintegración de *El burlador*, del que se han tomado aspectos superficiales, o motivos y frases, pero del que no se ha conservado la precisa organización dramática en la que radica precisamente el poder configurador del mito. (Arellano Ayuso 2001, 38).

El último testimonio está representado por Fernández Villamil. Lo más relevante que expone este crítico es que la obra se halla aislada del ciclo al que pertenece; es decir, no ha sido estudiada como parte del mito de don Juan en la literatura.

Análisis de la obra

Lo que pretendo destacar de esta obra tan relegada por la crítica es que don Juan sería una víctima de la *philocaptio* amorosa, como ocurre en *la Celestina* con Melibea, puesto que siente un amor obsesivo por doña Ana. Es más, su fiel compañero, Colchón, le informa del interés que siente otra dama hacia él y este se muestra impasible a las muestras de amor de esa mujer. Se admite que no aparece elemento alguno de magia pululando en la *dramatis personae* de la obra, pero hay que tener en cuenta que se está

ante una representación teatral y hay cosas que el público podía deducir, puesto que formarían parte de su imaginario colectivo. Además, el otro pretendiente de la dama tiene el comportamiento del personaje de Calisto de *la Celestina*, pues llega a afirmar que adora por encima de cualquier deidad a doña Ana. Así lo expresa el marqués: “Sí, porque la adoro con alma, con vida y fe” (II, vv. 289-290)⁴. En este sentido, el papel de la dama tiene un desarrollo más complejo que el de los otros personajes femeninos que aparecen en la obra de Tirso. Sin embargo, es curioso que las dos mujeres, objeto amoroso del protagonista, posean nombres que ya aparecen en el germen del mito y coincidan con los papeles más representativos del mismo, puesto que Isabela, al igual que en esta obra, no tiene voz en el texto; y doña Ana, como en la presente comedia, es el personaje femenino más desarrollado del *Burlador de Sevilla*. Personalmente, no creemos que haya sido una casualidad del sino la coincidencia de nombres, pues consideramos, al igual que apuntó Piero Menarini (Caldera 2000, 311), que Alonso de Córdoba y Maldonado pretendía realizar una parodia del mito donjuanesco con la creación de su texto.

A mi parecer, doña Ana adquiriría el papel de una *belle dame sans merci*, ya que “juguetea” con ambos pretendientes a su libre albedrío. Ella manipula, en todo momento, los actos que realiza aunque da la apariencia de que no es la que controla sus hechos. Así lo muestra en: “¡Ay de mí! Perdida soy” (I, v. 635). Este verso es idéntico al que aparece en el *Burlador de Sevilla* en boca de Aminta, pues salvaguardando algunos recursos retóricos —hipérbaton— ambas declaman lo mismo. Por ello, el creador de esta comedia tenía en su mente, si no al lado, la raíz del mito de don Juan. Más adelante, se muestran referencias intertextuales innegables que comparten ambos escritos.

Otro aspecto que destacamos es que don Juan sigue manteniendo su condición de seductor y burlador por naturaleza. Esta vez se ve caracterizado por un personaje femenino: DOÑA ANA “¿Eres valiente cuando amante eres?/ triunfar de fieras y ofender mujeres/ no es ocasión del valor, pues no consiente/ ser a un tiempo cobarde y ser valiente” (I, vv. 377-380), cosa insólita hasta el momento, debido a que en otros textos o bien lo caracteriza el gracioso o es él mismo el que se define.

Tirso de Molina y Alonso de Córdoba y Maldonado

No obstante, lo más sorprendente son las coincidencias que presentan los versos con la escena del convidado de piedra y el banquete maquiavélico. En esta parte, el escritor sigue fielmente el modelo de la obra tirsiana; se observan *keywords* o palabras clave⁵, en ambos textos, que hacen que puedan compararse con facilidad. Confróntense los siguientes paralelismos que se hallan respectivamente en las invitaciones a la cena de los dos personajes y en el banquete macabro.

El Burlador de Sevilla

DON *Aquesta noche a cenar*
 JUAN *os aguardo en mi posada.*
 allí el *desafío* haremos,
 si la venganza os agrada;
 aunque mal reñir podremos,
 si es de piedra vuestra espada.
 (III, vv. 2284-2289)

La Venganza en el sepulcro

DON En fin, señor don Gonzalo
 JUAN ¿aguardáis que os venga Dios?
 ¿No es mejor vengaros vos?
 Yo desde luego os señalo
 por campo mi casa; en ella
 esta noche a *pelear*
os espero y a cenar.
 (II, vv. 591-597)

El Burlador de Sevilla

La Venganza en el sepulcro

⁴ Confróntese con las palabras que emite Calisto en el Auto I, cena 3ª de *la Celestina*: “Yo Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo” (Russell 2013, 235).

⁵ En los ejemplos comparativos que proporciono estas palabras aparecen subrayadas en cursiva.

DON JUAN	¿Eso dices? ¿Yo, temor? Si fueras el mismo infierno, la mano te diera yo. <i>Dale la mano.</i>	DON JUAN	Si no temo a mil enemigos vivos, ¿cómo a uno, y ése muerto, podré temer?
DON GONZALO	<u>Bajo esta palabra y mano</u> <u>mañana</u> a las diez estoy <u>para cenar aguardando.</u> (III, vv. 2471-2476)	DON GONZALO	A esta hora en mi capilla <u>os espero</u> <u>mañana a cenar conmigo.</u> No dejéis de ir, porque de esto <u>me dais la mano y la palabra.</u> (II, vv. 770-777)
<i>El Burlador de Sevilla</i>		<i>La Venganza en el sepulcro</i>	
DON GONZALO	Este plato es de <u>alacranes</u> <u>y víboras.</u>	CRIADO	¿No cenas tú?
CATALI- NÓN	¡Gentil plato!	COLCHÓN	¿Destos platos?
DON GONZALO	<u>Éstos son nuestros manjares.</u> ¿No comes tú?	CRIADO	De éstos.
DON JUAN	Comeré si me dices áspid y áspides cuantos el infierno tiene. (III, vv. 2745-2750)	COLCHÓN	No son de mi gusto ¿A <u>víboras y alacranes</u> nos convida el seor difunto? <u>Nuestros manjares son éstos.</u>
		CRIADO	
		COLCHÓN	Pues a los vivos no es justo tratarlos como a los muertos. No los quiero.
		DON GONZALO	No estéis mudo. Hablad y cenad, don Juan.
		DON JUAN	Traigan otros platos. (III, vv. 567-574)

Como desenlace, Alonso de Córdoba y Maldonado pretende crear en su obra un tipo de don Juan diferente al que mostró Tirso, puesto que este “seductor” es rechazado por las diferentes mujeres, aunque mantiene pasajes idénticos a su prototipo, como se observa en las comparativas expuestas en líneas precedentes. Este autor da un papel relevante al personaje femenino que antes había sido relegado a un segundo o tercer plano.

Commedia dell'arte

Además, se observa alguna referencia con diversos modelos europeos — *commedia dell'arte* y obras francesas— que tratan sobre el mito de don Juan, pues estas pueden relacionarse con algunos pasajes de la obra de Alonso de Córdoba y Maldonado. Debo aclarar que los fragmentos que se muestran en las líneas consecutivas no son tan evidentes como los que se han expuesto de la obra de Tirso de Molina. Sin embargo, no es tan desmesurado especular en las posibles y certeras similitudes con estos modelos europeos, dado que su escritor formaba parte de la corte del gran aficionado al teatro y a la fiesta barroca, Felipe IV. En el ambiente palaciego, podrían haberse conocido las reescrituras de los franceses Dorimond y Villiers a través de la correspondencia que mantenía el monarca con su hermana Ana de Austria, reina consorte de Francia. No hay que olvidar que estos dramaturgos y actores franceses tuvieron acceso a las representaciones realizadas en Italia de las diversas versiones del mito, protagonizadas por los actores de la *commedia dell'arte*.

Existen cuatro versiones italianas representadas por la *commedia dell'arte*, contemporáneas a la escritura del *Burlador de Sevilla*; se tiene constancia de que el único

autor reconocido de una de las representaciones, Cicognini, se percató de lo que realizaba Tirso en España⁶. Las diversas versiones son:

- ❖ Giacinto Andrea Cicognini, *Il convitato di pietra*, Venetia, s.d.
- ❖ *Il convitato di pietra*, versión du Recueil napolitain.
- ❖ *Il convitato di pietra*, versión du Recueil Ciro Monarca.
- ❖ *Il convitato di pietra*, versión du Recueil Montalvo.

Del argumento de estos títulos hallo algunas similitudes con la comedia de *La venganza en el sepulcro*. Es muy probable que Alonso de Córdova y Maldonado conociera o hubiera visto la representación de estas obras en alguno de los viajes a Italia que realizó la corte del Rey Planeta⁷, o que le hubiera informado algún integrante de ella que asistió a la representación. Por ello, las similitudes que encuentro son varias. Expongo las semejanzas, presentes en más de un escrito, que averiguo en cada una de las obras.

En el texto de Cicognini se encuentran algunas correspondencias que interactúan con el objeto de estudio. Son: la escena IV del acto primero, donde Isabela y don Pedro conversan acerca del culpable de la pérdida de honor de la dama.

- D. ISABELLA Ditemi D. Pietro chi fu l' inviolator dell' honor mio?
 D. PIETRO Il Duca Octavio.
 D. ISABELLA Altro non posso per appunto credere, ma non volle scoprirsi.

Esta escena podría compararse con el crimen que realiza don Juan, tras impedirle la entrada a la casa de la señora, en *La venganza en el sepulcro*. La mujer, en ambas ocasiones, no cree que ese hombre haya sido el que realizó acto tan despreciable. Además, no se tiene constancia de ello porque el ejecutor ha huido.

En la escena IX del acto primero, tiene lugar el interrogatorio y “captura” del duque Octavio. Por lo que esta escena podría equipararse a la detención de Mota en el lugar del delito, sin ser culpable de lo sucedido. Así se expresa en la obra italiana:

- D. PIETRO Udii la voce del Duca, quale discorre con Fichetto suo servo. Non voglio perder tempo, voglio dirgli ciò che comandò S. Maestà.
 D. OCTAVIO Veramente un'aura fortunata qua mi spinse, facen domi incontrare nel piú caro amico, nel piú leale, che mai professassi di godere in questa Reggia.
 FICHETTO E anca mi ghe faz una reverenza scapelado sig D. Pietro.
 D. PIETRO Non ad altro effetto qui mi portai o Duca, che per essere nuncio infausto alle vostre felicità.
 D. OCTAVIO Come dite D. Pietro?
 D. PIETRO Ditemi ove trapassati l'hore della trascorsa notte?
 D. OCTAVIO Nelle mie stanze, e non in altro loco; ma perche queste dimande?

⁶ Laura Dolfi informa sobre la relación epistolar que mantenían el padre del escritor, Iacopo Cicognini, con Lope de Vega. Por lo que es muy probable que Giacinto Andrea Cicognini al realizar su obra teatral conociera la de Tirso, pues a través del intercambio de cartas conocían lo que se realizaba por aquel entonces en el panorama áureo español. (Dolfi 2009, 10).

⁷ Sobrenombre de Felipe IV, pues se le quería equiparar con el rey de Francia, llamado por entonces Rey Sol. En el príncipe de Asturias, tal como postula Hume, “estaban centradas las esperanzas y oraciones de un pueblo sensible y devoto que había visto en pocos años desvanecerse sus ambiciosas ilusiones, debilitarse más y más su convicción de la selección divina, quedar vencida por las legiones del mal la causa que juzgaban ser la del cielo y ver reducido su país a pobreza crónica” (Hume 2009, 20).

D. PIETRO Dirovvi o Duca: è pervenuto all' orecchie di S. Maestà che voi questa nette temerariamente (scusatemi o Duca, se così parlo con voi) siete andato alle stanze di D. Isabella pregandola e supplicandola a compiacervi di quella gioia. ch' è l' honore; e doppo (lei non conoscendovi) havendo fatto molte difficoltà di la sforzasti onde S. Maestà inviperito il cuore di rabbia e di sdegno, mi ha imposto che siate suo prigioniero.

Sé que no es una correspondencia exacta, pero el escritor de la corte de Felipe IV podría tener en su mente dicha escena y transfigurarla a su deseo. De esta manera altera la trama, aunque el trasfondo es el mismo: pérdida del honor de la mujer, ya sea a causa de una violación o de la muerte del padre.

Los ecos más importantes de la *commedia dell' arte* que se entrevén en las páginas de *La venganza en el sepulcro* residen en la autobiografía que narra don Juan a doña Ana al comienzo de la obra. Pues en la versión de Cicognini el protagonista declama a Rosalba algún dato acerca de sus orígenes. Hay que recordar que antes no se había producido cosa semejante en la historia del mito, pues en el germen es un “hombre sin nombre” (Tirso de Molina 2015, I v.15). En este escrito se dice:

D. GIOVANNI Io sono D. Giovanni quell' infelice Nipote di Pietro Tenorio, che sta in Corte del Re di Napoli, che abbattuto dalla fortuna, quasi restai preda del Mare. (Acto I, escena XI).

Para finalizar con la comparación de esta obra, destaco los puntos de encuentro que comparte con el objeto de estudio: (1) la muerte del comendador (acto II, escena V); (2) la aparición de la dama vestida de negro (acto II, escena X), que puede relacionarse con la vestimenta que exhibirá doña Ana y su criada, en una parte de la obra de *La venganza en el sepulcro* (jornada II); (3) el hallazgo de la tumba de don Gonzalo (acto III, escena II); (4) y la confesión de las sospechas que tiene el duque Octavio por la muerte del comendador (acto III, escena IV).

Las otras versiones de la *commedia dell' arte* poseen menos similitudes que la comentada en líneas anteriores. Sin embargo, tienen algunas analogías con la obra del criado de Felipe IV: los convites maquiavélicos y el duelo protagonizado por don Juan y el comendador, comunes a todas las obras.

Además, en la versión del *Recueil napolitain* se observa el hecho (acto I, escena II) de la sentencia al marqués de la Mota a causa de la justicia civil. De nuevo, en el *canovaccio*, la escena aparece protagonizada por doña Isabella y don Pietro:

Il re entra chiedendo a Don Pietro se ha riconosciuto il cavaliere e la dama. Lui risponde che la dama violata era Donna Isabella, il cavaliere colpevole il duca Ottavio. Il re ordina di chiamare la dama; lui la chiama.

Donna Isabella conferma al re che il delinquente è il duca Ottavio, e il re la rimprovera e la relega pertanto in prigione nella sue stanze. Donna Isabella esce. Il re ordina a Don Pietro di arrestare il duca Ottavio, e si ritira. Don Pietro va ad incontrare il duca ed esce.

En esta nueva adaptación del mito aparece una misiva que don Giovanni entrega a doña Ana. Se lee: “lui gliele dá, e Don Giovanni gli dá la lettera, dicendo di averla trovata in mano al servo, e finge di sgridarlo”. En *La venganza en el sepulcro* la carta la transmite el lacayo, Colchón, a doña Ana. Mantengo que el autor pudo conocer esta puesta

en escena y no la de Tirso, puesto que en la obra del religioso la misiva que se da es compuesta por la dama y no por el burlador. También, en el *canovaccio*, se subraya que la carta fue hallada en manos del sirviente y en el objeto de estudio el que la entrega es el esbirro. Igualmente, aparece la dama vestida de negro reclamando justicia por la muerte de su padre (acto II, escena V).

Dorimond y Villiers

Para concluir con las influencias europeas en la composición de *La venganza en el sepulcro* de Alonso de Córdova y Maldonado, analizamos las reescrituras de los franceses Dorimond (1659) y Villiers (1660). Después de la realización de ambas lecturas, hemos considerado que el autor de la comedia estudiada debió de conocer dichas obras —como apunta Cattaneo (1980, 91)—; en el texto observamos algunas coincidencias que el escritor transformó o incluyó como tal en su texto.

En la comedia de Dorimond⁸ se advierte la presencia de un don Juan supuestamente enamorado de la bella Amarille (acto I, escena III), al igual que ocurre en la obra de Córdova con la joven doña Ana. Aparece el padre de don Juan lamentándose de la actitud de su hijo y Briguelle, criado del burlador, aconseja mandarlo a Roma⁹. No obstante, don Álvaro sigue con sus quejas ante la conducta de su heredero hasta que don Juan le demanda el silencio porque de lo contrario será ajusticiado (acto I, escena V):

DOM JOUAN Que j'ai peine à souffrir vos froides rêveries
 et les lâches discours dont elles sont suivies!
 Que la vieillesse en vous a d' incommodités.
 Mon père, laissez-moi, cessez vos remontrances,
 ou vous me porterez á quelques violences.

DOM ALVAROS Quoi! Tu persisteras avec impunoté
 dans cette humeur altière? Ah, l' esprit empesté!

¿Se trata de una casualidad en las obras? Opino que no es una coincidencia que en la producción literaria de estos escritores aparezca un don Juan más violento que el del *Burlador*. Este nuevo tipo de *trickster* adoptará su desarrollo culminante en *La venganza en el sepulcro*¹⁰. Además, hace uso de la violencia en el encuentro producido con el campesino (acto II, escena II). Es común en los textos —Dorimond y Villiers— la seducción de varias mujeres, la contienda con el comendador y la celebración de las respectivas cenas, como en el resto de escritos comentados. Probablemente, el dramaturgo español obtuviera el nuevo calificativo de diablo de las reescrituras francesas, adquirido por el protagonista de su obra, pues en ambas aparece caracterizado el burlador como una criatura de Lucifer. Expongo los textos que prueban el hecho:

Dorimond, *Le festin de Pierre ou le fils criminel*.

BRIGUELLE En effet, vous pourriez devenir miserable.

⁸ La primera representación de la obra de Dorimond se realizó en la corte de Lyon, a finales de 1658, para celebrar la llegada de la princesa Margarita de Saboya, futura esposa de Luis XIV. (Brunel 1999, 335).

⁹ La ciudad eterna era un sitio de referencia para cualquier miembro de la nobleza en la época. Italia era la ciudad donde existían todos los tipos de comportamientos lascivos y lujuriosos. En este sentido, no es inverosímil que un personaje del talle de don Juan se vaya una temporada allí para realizar sus fechorías sin control alguno, y regrese a España un poco más calmado.

¹⁰ Véase el artículo de G.E. Wade que es el primero en indicar las relaciones de la figura del *trickster* con la de don Juan (Wade 1966, 29-32).

Et puis, qui jurerait que quelque méchant diable
 á la fin ne viendrait pour vous rompre le cou?
 Il est pour cet effet un diable loup-garou.
 Mais sortons de la mer, achevons le miracle;
 ce méchant élément est un mauvais spectacle,
 nous avons assez vu les flots, souffert les vents,
 et nous avons assez laissé croître nos dent;
 allons nous rafraîchir dans quelque hostellerie».
 (acto IV, escena II)

Villiers, *Le festin de Pierre ou le fils criminel*.

PHILIPIN Vous avez peur, peut-être?
 Allez, je ne suis pas si diable que mon maître,
 Il s'en faut la moitié pour le moins».
 (acto III, escena VI)

Por su parte, Villiers señala desde el comienzo de la obra que se trata de una traducción del italiano al francés: “traduite de l' italien en français par Le Sieur de Villiers”. Hecho que hace pensar en las representaciones de la *commedia dell' arte*. Igualmente, el padre de don Juan se lamenta de la actitud de su hijo (acto I, escena IV) y ocurren las secuencias comentadas que coinciden con el resto de obras.

Consideraciones finales

En definitiva, en todos los textos se mantienen escenas fundamentales para la configuración del mito de don Juan —existencia de mujeres, duelo y muerte al comendador, desarrollo de malentendidos y celebración del convite macabro—. En la comedia estudiada, no aparece el padre de don Juan lamentándose del comportamiento de su hijo. Creo que Córdova y Maldonado escoge excluirlo de la trama con la finalidad de innovar y acercar el molde del relato picaresco a las tablas. Desde mi punto de vista, lo que pretende el dramaturgo es realizar una amalgama con las diversas “leyendas” de la literatura española, puesto que aúna elementos de *la Celestina* y el *Burlador de Sevilla*, aportando referencias europeas del mito español de don Juan. Además, creo que esta obra es, como apuntó Meranini (Caldera 2000, 311), una parodia del burlador: más que deshonorar a las distintas damas lo que le ocurre a don Juan es que acaba burlado él mismo por toda la sociedad; es víctima de gran parte de ella.

Largo pasaje se ha recorrido desde el esbozo de las primeras ideas de este trabajo hasta el resultado presente. En él, he pretendido mostrar al lector el alcance que adquirió el mito universal del seductor en su tiempo, dentro y fuera de las fronteras españolas. Para ello, he escogido un escritor de “segunda o tercera fila”, nombres colectivos superados por la crítica, y he intentado compararlo con las distintas versiones de la *commedia dell' arte* y la obra de los franceses Dorimond y Villiers. Probablemente, Alonso de Córdova y Maldonado no sería estimado en su época, aunque formara parte de la corte de Felipe IV. Pero veo importante rescatarle del olvido para observar que este motivo literario aúna a todas las plumas de su tiempo. Espero que el lector haya comprendido las diversas variantes que “nacen” a partir del *Burlador* y observe los distintos tipos mixtos que proliferan en otros escritos.

En resumen, *La venganza en el sepulcro*, como se ha venido comprobando durante los diversos ejemplos, mantiene concomitancias con distintas obras europeas — *commedia dell'arte* y obras de Dorimond y Villiers—. El argumento no varía

excesivamente, aunque exista algún cambio en la trama. Alonso de Córdova y Maldonado se percató de las obras que he analizado en párrafos anteriores para escribir la suya. En este sentido, al demostrar las concordancias con los escritos italianos, se testimonia una de las conjeturas que enunció Pero Meranini — en mi parecer compartida — de que esta obra de Alonso de Córdova es una parodia del *Burlador*. Hay que recordar que los *canovacci* de la *commedia dell'arte* sí eran bufonadas de otras obras; particularmente, la originalidad de estos textos es la de la conversión del mito de don Juan de Tirso de Molina en una parodia, en una ridiculización, en una bufonada... (Macchia 1998, 14). En cuanto a las obras de los franceses, como se ha visto, poseen un porcentaje menor de similitudes, aunque se ve el rastro por el uso de algunos términos, exclusivos de las obras de Dorimond y Villiers. Por último, este estudio sirve como prueba de la fluidez con que el teatro del XVII se movía entre naciones. Un teatro que desconocía el concepto de nación-estado y en el que los motivos se trataban de un lugar —*commedia dell'arte*, *comédie italienne*, comedia nacional— y de una lengua —español, italiano, francés— a otra.

Obras citadas

- Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, José (dir.). *Felipe IV: el hombre y el reinado*. Madrid: Real Academia de la Historia, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005.
- Arellano Ayuso, Ignacio. “Las raíces del mito: Don Juan, de Tirso a Zorrilla”. En *Don Juan, genio y figura*. Ed. Gonzalo Santonja. Madrid: Sociedad estatal España Nuevo Milenio, 2001. 25-46.
- Baquero, Arcadio. *Don Juan y su evolución dramática*. Madrid: Ed. Nacional, 1966.
- Barrera y Leireado, Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: dese sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Tamesis Book Limited, 1968. Disponible en www.cervantesvirtual.com. Consultado en octubre de 2016.
- Brunel, Pierre (dir.). *Dictionnaire de don Juan*. Paris: Robert Laffont, 1999.
- Caldera, Ermanno. “Per una rilettura della 'Venganza en el sepulcro'”. En *Dal testo alla scena. Atti del convegno di studi "Drammaturgia e spettacolarità nel teatro ibérico dei Secoli d' Oro" Napoli, 22-24 aprile, 1999*. Ed. Giovanni Battista de Cesare. Salerno: Edizioni del Paguro, 2000. 311-319.
- Casalduero, Joaquín. “Contribución al estudio del tema de don Juan en el teatro español”. *Smith college studies in modern languages*, 19, 3-4 (1938): 117-44.
- Cattaneo, Maria Teresa. “Don Giovanni nel teatro spagnolo”. En *Studi di letteratura francese (Atti del Convegno "Il mito di Don Giovanni nella letteratura francese e europea del seicento", Gargano, 1978)*. Serie 1. Vol. 6. Firenze: Olschki, 1980. 85-104.
- Cicognini, Giacinto Andrea. *Il convitato di pietra*. Molière 21 (sitio web académico). Disponible en www.moliere.paris-sorbonne.fr. Consultado en octubre de 2016.
- Córdoba y Maldonado, Alonso de. *La venganza en el sepulcro*. Ed. Patrizia Campana. Bologna: Atesa editrice, 1989.
- . *La venganza en el sepulcro*. Biblioteca digital hispánica (sitio web académico). Disponible en www.bne.es. Consultado en octubre de 2016.
- Costanzo, Luigi. *Don Giovanni Tenorio nel teatro spagnolo e romeno*. Napoli: Alfredo Guida editore, 1939.
- Díaz-Plaja, Fernando. *El "Don Juan" español*. Madrid: Encuentro, 2000. 57-86.
- Dolfi, Laura. *Don Juan llega a Italia (de Tirso a Cicognini)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2009.
- Dorimond, Nicolás Drouin. *Le festin de Pierre ou le fils criminel*. Lyon: Antoine Offray, 1659. Molière 21 (sitio web académico). Disponible en www.moliere.paris-sorbonne.fr. Consultado en octubre de 2016.
- Farinelli, Arturo. “Don Giovanni: note critiche”. *Giornale storico della letteratura italiana*, 27 (1986): 1-77 y 254-326.
- Fernández Villamil, Enrique. “*La venganza en el sepulcro* de don Alonso de Córdoba y Maldonado. Edición y notas sobre *Don Juan*, de Enrique F. Villamil”. *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 52 (1931): 17-32 y 176-194.
- Fuá, Franco. *Don Giovanni attraverso le letterature spagnuola e italiana*. Torino: S. Lattes & C. Editori, 1921. 63-69.
- Hume, Martín Andrew Sharp. *La corte de Felipe IV: la decadencia de España*. S.l.: Espuela de Plata, 2009.
- Il convitato di pietra versión du recueil Ciro Monarca*. Molière 21 (sitio web académico). Disponible en www.moliere.paris-sorbonne.fr. Consultado en octubre de 2016.
- Il convitato di pietra versión du recueil Montalvo*. Molière 21 (sitio web académico). Disponible en www.moliere.paris-sorbonne.fr. Consultado en octubre de 2016.

- Il convitato di pietra* versión du recueil napolitain. Molière 21 (sitio web académico). Disponible en www.moliere.paris-sorbonne.fr. Consultado en octubre de 2016.
- Macchia, Giovanni. *Vida, aventuras y muerte de don Juan*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Meranini, Piero. *Quante volte, Don Giovanni?*. Bologna: Atesa editrice, 1984. 32-36.
- Molina, Tirso de. *El Burlador de Sevilla*. Ed. Ignacio Arellano. Barcelona: Espasa-libros, 2015.
- Paz y Meliá, Antonio. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. 2ª ed. Vol.1. Biblioteca Nacional [de España]: Gabinete de manuscritos, 1934.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Peter Russel. Barcelona: Castalia, 2013.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Vol. 1. Madrid: Fundación universitaria española, 2002.
- Valbuena Briones, Ángel. “Don Juan, la ley burguesa y el cerco de Fuenterrabía”. En *P. Calderón de la Barca, Comedias de capa y espada*. Madrid: Espasa Calpe, 1973. LXXI-CII.
- Villiers, Claude Deschamps. *Le festin de Pierre ou le fils criminel*. Lyon: Antoine Offray, 1659. Molière 21 (sitio web académico). Disponible en www.moliere.paris-sorbonne.fr. Consultado en octubre de 2016.
- Wade, G.E. “Further notes on 'El burlador de Sevilla'”. *Bulletin of the comediantes*, 18 (1966): 29-32.