

## L'IMPROBABILE RUOLO DEGLI ATTORI NELLA TRADIZIONE DEL «BURLADOR DE SEVILLA» \*

Fra la terza e la quarta decade del secolo XVII appaiono in Spagna due stampe che sono alla base della figura letteraria e del mito di don Giovanni.

La prima reca il titolo *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* ed è contenuta in un tomo col seguente frontespizio: «DOZE / COMEDIAS / NUEVAS / DE LOPE DE VEGA / CARPIO, Y OTROS AUTORES. / SEGUNDA PARTE. / Impreso con licencia; en Barcelona por Gerónimo Margarit, año de 1630». In realtà fu sicuramente pubblicata fra il 1627 e il 1629 a Siviglia da Manuel de Sande e Francisco de Lyra. Il *Burlador* occupa la settima posizione, col titolo: «EL BVRLADOR DE SEVILLA, / y combidado de piedra. / COMEDIA FAMOSA / DEL MAESTRO TIRSO DE MOLINA. / Representòla Roque de Figueroa». Si tratta dell'*editio princeps* del *Burlador de Sevilla*.

La seconda stampa, intitolata *Tan largo me lo fiáis*, si trova in un'edizione *suelta* dal titolo: «TAN LARGO ME LO FIAYS, / COMEDIA / FAMOSA, / DE DON PEDRO CALDERON». Mancano indicazioni di luogo, di stampatore o d'anno; né si accenna ad alcuna compagnia che l'abbia rappresentata. Tuttavia è probabile che fosse stata stampata a Siviglia verso il 1635, quindi probabilmente da sei a otto anni dopo il *Burlador*. La *princeps* del BS e la stampa secentesca di TL sono riprodotte in edizione meccanica da Xavier A. Fernández; in questo studio le citazioni provengono di norma dal facsimile.

\*) In questo articolo si trovano dei prolegomeni a un saggio complessivo sulla tradizione del *Burlador de Sevilla*, che dovrebbe portare anche a una nuova edizione della *pièce*. Avverto che ho ridotto al minimo le citazioni (cfr. la Nota bibliografica); nel libro in preparazione si troverà una bibliografia il più possibile completa.

Queste *pièces*, che sviluppano la stessa azione drammatica, pur se a volte con varianti molto importanti, sono al centro d'una misteriosa e appassionata storia editoriale che ha a che vedere con varî problemi: dipendenza testuale fra i codici, cronologia relativa e attribuzione di paternità. A parte c'è il problema estetico di quale sia il valore artistico riconoscibile alle due versioni.

Quanto all'autore, l'unica cosa certa è che *Tan largo* (= *TL*) non si deve alla penna di Calderón, anche se echi di tale attribuzione raggiungono il secolo XIX. Invece, determinare con certezza chi abbia scritto il *Burlador de Sevilla* (= *BS*) è molto più difficile, per varie ragioni, delle quali mi limito a sottolineare le due seguenti: 1) Tirso de Molina, morto nel 1648, non incluse il *BS* nelle sue *partes*, e non vi si riferì mai, anche se non si espresse mai contro la sua paternità; 2) benché molti elementi (drammatici stilistici culturali) del *BS* siano perfettamente congruenti col teatro del mercedario, altri parrebbero costituire delle vere anomalie. I due argomenti, malgrado il loro peso, non sono così limpidi. Per quanto riguarda il primo, già Daniel Rogers (p. 16) fece notare che le cinque *Partes* delle commedie di Tirso, ciascuna con dodici testi («and not all of these plays authentic!») contengono soltanto una piccola frazione dell'opera teatrale di Gabriel Téllez, che nel 1621 aveva scritto più di trecento commedie. Per quanto attiene al secondo, in linea di principio più d'una ragione potrebbe aver indotto Tirso a scrivere una *pièce* alquanto diversa dal solito; né sarebbe il primo autore a presentare un testo anomalo rispetto al panorama generale della sua attività. E, sempre in linea di principio, Tirso potrebbe aver avuto più d'una ragione per non voler divulgare troppo la sua paternità del *BS*: per esempio, la critica assai feroce che colpisce tutti gli strati della società, uno stile a volte troppo "forte", una patina sulfurea che avvolge il testo ecc. Anzi, le due circostanze potrebbero mutuamente confortarsi: sempre rimanendo nel campo delle ipotesi, forse Tirso non incluse il *BS* nelle sue *Partes* proprio perché i tratti distintivi della commedia lo spinsero a volerla in qualche modo rinnegare (pure questa è cosa avvenuta a molti autori, anche in riferimento a capolavori).

Ciò non vuol dire che il problema dell'autore si possa risolvere in forma così evasiva. Al contrario: tenendo conto del fatto che esiste anche il problema dell'autore di *TL*, ci troviamo di fronte ad alcune soluzioni possibili:

1. Tirso è l'autore del *BS* e un altro commediografo ha scritto *TL* (è la tesi, fra gli altri, di Xavier A. Fernández e di Luis Vázquez);
2. Tirso è l'autore di *TL* e un altro commediografo (Andrés de Claromonte?) ha scritto il *BS* (è la tesi di Gerald Wade);
3. Claromonte è l'autore tanto del *BS* come di *TL* (è la tesi di Alfredo Rodríguez López-Vázquez).

Altre tesi possibili (per esempio Tirso è l'autore tanto del *BS* come di *TL*) non sembrano aver attirato alcun critico.

Se per quanto riguarda la cronologia relativa non può tollerarsi più di un'alternativa (uno dei due testi precede l'altro), per quanto attiene alla dipendenza testuale abbiamo tre possibilità:

1. il *BS* dipende da *TL*;
2. *TL* dipende dal *BS*;
3. tanto il *BS* come *TL* dipendono da un terzo testo.

Accanto a tali questioni filologiche, ce n'è un'altra, che possiamo anticipare, soprattutto per l'importanza che riveste nell'edizione del *BS*: dato che il *BS* presenta alcuni difetti di trasmissione, si può usare *TL* per correggere quei difetti? In verità ci si potrebbe chiedere anche specularmente: dato che *TL* presenta alcune magagne di trasmissione, si può usare il *BS* per correggerle? Se mi preme di più la risposta alla prima di queste due domande è perché (conviene dirlo subito), indipendentemente da chi sia l'autore, ritengo il *BS* un testo di grandissimo valore (pur con qualche neo), mentre *TL* appare come un'opera di modeste qualità drammatiche e letterarie.

Notiamo ancora che i due testi presentano le seguenti situazioni:

- i. un certo numero di versi identici e un certo numero di versi differenti;
- ii. alcuni versi del *BS* non hanno riscontro in *TL* e viceversa (in particolare la *loa* di Lisbona nel *BS* e quella di Siviglia in *TL*, ma anche altri casi, come la visita di don Juan Tenorio senior al marchese de la Mota nella prigione di Triana, che è solo in *TL*);
- iii. alcuni personaggi hanno diverso sviluppo: in particolare lo zio di don Juan (don Pedro Tenorio) che nel terzo atto di *TL* sostituisce di fatto il personaggio di Fabio, servitore di Isabela.
- iv. nei versi differenti: a volte il *BS* e *TL* sviluppano con espressioni diverse le stesse situazioni; a volte il *BS* ha una lezione corretta contro una scorretta di *TL*, a volte capita l'inverso; spesso (ma questa è già una valutazione critica) *TL* ha uno sviluppo infelice dove il *BS* è preferibile.

Sino a qualche anno fa la posizione vulgata della critica (pur con qualche voce dissonante che si era elevata fin dal secolo XIX) era che il *BS* appartenesse a Tirso de Molina. Per la storia della questione rimando agli interventi di Alfredo Rodríguez López-Vázquez (d'ora in poi Rodríguez L-V), che è lo studioso che con maggiori sforzi (culminati in numerosi saggi e alcune edizioni) da una ventina d'anni viene sostenendo una teoria distinta, che mette al centro l'opera d'un autore di secondo piano, Andrés de Claramonte. Questo autore, del quale ci restano alcune opere di valore diseguale (talune francamente assai mediocri, altre degne di considerazione), sarebbe, secondo Rodríguez L-V, l'autore non solo del *BS*, ma anche di *TL*, nonché di alcuni capolavori d'incerta attribuzione, quali *La estrella de Sevilla* e *El infanzón de Illescas* (normalmente attribuiti a Lope de Vega), *El condenado por desconfiado* (normalmente attribuito a Tirso) e così via. Ovviamente non ripeterò l'osservazione, già fatta dagli oppositori di Rodríguez L-V, che all'epoca Claramonte godeva fama di

plagiario, perché potrebbe trattarsi di puro *gossip*, anche se può stupire, per converso, che i contemporanei non riconoscessero in lui uno dei geni della scena spagnola. E, necessariamente, ognuna di quelle opere merita un discorso a parte, mentre qui si tenta solo una prima, breve ricognizione sul *BS* e su *TL*. Comunque Rodríguez L-V è l'autore con cui bisogna fare i conti, perché agguerritissimo conoscitore del teatro barocco, dell'opera di Claramonte e di quella di Tirso. *En passant*, diremo che, a parte la posizione sfumata di Ignacio Arellano, gli altri editori recenti del *BS* (Xavier A. Fernández e Luis Vázquez) non nutrono dubbi sulla paternità tirsiana, alla pari d'una nostra grande specialista di Tirso, Laura Dolfi, che ha pubblicato di recente (1998) una bella versione metrica della *comedia*. Tuttavia in questo contributo non mi soffermerò su questioni di paternità; per il momento mi sembra giusto riconoscere quanto meno che vi sono elementi di peso per non essere troppo sicuri dell'attribuzione del *BS* al mercedario. Riprenderò la questione in altra sede, mentre per ora cercherò di perseguire qualche diverso obiettivo: saggiare alcuni principi e alcune applicazioni filologiche di Rodríguez L-V (in particolare la valutazione del ruolo degli attori), cominciare a impostare il problema dei rapporti fra il *BS* e *TL* (ovviamente affiancandomi con nuovi argomenti ai precedenti studiosi della questione), dare una prima personale valutazione estetica delle due opere.

La tesi di Rodríguez L-V è stata illustrata più volte: fondamentalmente il critico ritiene che è esistito un testo originale di *Tan largo me lo fiáis* (manoscritto ora perduto, chiamiamolo *TL\**), scritto dal commediografo e capocomico murciano Andrés de Claramonte verso il 1612-1616. Da *TL\** deriva l'edizione di *TL* (quella attribuita falsamente a Calderón), che presenta dei tagli nel terzo atto rispetto al testo integro di *TL\**. *TL* è tecnicamente magnifico e sarebbe perfetto se non avesse subito quei tagli, dovuti solamente all'editore, che voleva contenere tutto il testo in una *suelta* di 32 pagine. *TL\** è stato poi rifiuto dallo stesso Claramonte in un nuovo e tardivo testo (*terminus ante quem* quello della morte dell'autore, 19 di settembre del 1626), intitolato *El convidado de piedra* (dovremmo siglarlo *CP\**, ma un po' per non far confusione, un po' per tradizione consolidata, chiamiamolo *BS\**, ossia *El Burlador de Sevilla*). Questo testo, perduto, è stato recitato varie volte da varie compagnie, in Italia e in Spagna. Ricomposto alla meno peggio dalla compagnia di attori di Roque de Figueroa, fu stampato da Manuel de Sande e Francisco de Lyra, a Sevilla, col titolo abusivo di *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, e l'ancor più abusiva attribuzione a Tirso de Molina. Chiamiamo questa edizione "pirata" *BP* (che dunque è di fatto la *princeps* di *BS* ovvero di *CP*). La *princeps* è un testo piagato da ogni genere di guasti: quelli dovuti alla cattiva memoria degli attori e quelli dovuti al tipografo.

Di *TL* non si ha discendenza, ma è sintomatico che qualcuno (per esempio Goldoni, un secolo dopo) attribuisca il *Convitato di pietra* a Cal-

derón, segno che un testo del genere, con tale paternità, ancorché falsa, deve aver avuto una sua circolazione. Invece da *BP* derivano alcune edizioni *abreviadas* secentesche (ridotte di circa 150 vv.), che riportano lo stesso titolo e la stessa attribuzione.

Alla base della paternità claromontiana c'è, grosso modo, il ragionamento seguente.

1) Esiste un chiaro rapporto fra il *BS* e *Deste agua no beberé*, commedia sicura di Claramonte. Le due *pièces* condividono alcuni nomi di personaggi: in *Deste agua* compaiono un Diego Tenorio, una Tisbea e una Juana Tenorio; e i Tenorio sono presentati come favoriti del re, a Siviglia (qui Pedro I, nel *BS* Alfonso XI). Inoltre *Deste agua* (I atto) e il *BS* (inizio del III atto) condividono la stessa *redondilla*: anzi, la *redondilla* è perfetta in *Deste agua*, mentre nel *BS* ha un difetto di rima e uno di sintassi (il primo verso è «Celos, relox y cuidado», in rima con *desconcertados*, contro il corretto «Celos, reloj de cuidados» di *Deste agua*). Qui comincia l'argomentare un po' specioso di Rodríguez L-V (1987b, p. 4): «Estamos pues en un punto crucial: o bien Claramonte conocía todo esto por haber tenido en sus manos la comedia atribuida a Tirso, o bien ambos, Tirso y Claramonte, utilizaron la misma fuente con sorprendente unidad de miras, o bien el autor de ambas obras es el mismo, es decir, Claramonte». Sembra che le prime due ipotesi siano quasi assurde e che, di conseguenza, s'imponga ragionevolmente la terza. In realtà l'ipotesi giusta potrebbe perfettamente essere la prima o la seconda (e in quest'ultimo caso perché dovrebbe essere sorprendente il fatto che due autori introducano personaggi della famiglia dei Tenorio come favoriti dei re di Castiglia?).

2) La *princeps* del *BS* risale agli anni 1627-29, come dimostrato da Cruickshank nel 1981; *Deste agua* fu rappresentata nel 1617, come attestato da Díaz de Escobar nel 1913; una commedia intitolata *El convidado de piedra* fu rappresentata a Napoli nel 1625, come reso noto da Fucilla nel 1958. La *Primera parte* delle *Comedias* di Tirso appare nel 1627: se il *BS* è di Tirso perché non l'ha incluso nella *Primera parte*? Se il *BS* precede *Deste agua*, dev'essere stato scritto prima del 1617. Se invece l'autore (di *TL*) è Claramonte, questi può averlo scritto forse prima del 1614. Il passaggio in verità è poco chiaro, basandosi sul fatto che l'attore Francisco Hernández Galindo aveva fatto parte della compagnia di Claramonte nel 1614 e che lo stesso attore aveva recitato *El condenado por desconfiado* a Napoli nel 1626; ma non vedo il nesso e le conseguenze cronologiche.

3) Se pensiamo che l'autore del *BS* sia Tirso, è difficile proporre una data convincente per la sua creazione. Tirso fu a Siviglia nel 1616, ma solo per due settimane, troppo poco per scrivere la commedia, dato che ci sono molti riferimenti precisi alla topografia della città. L'osservazione mi pare che si commenti da sola, senza tener conto che le non tantissime informazioni su Siviglia (se uno legge il *BS* con attenzione, si accorge che si riducono a poca cosa; molte di più sono le informazioni su Lisbona) Tir-

so poteva dedurle da un'infinità di libri e da altre fonti. Pure questa frase lascia stupiti: «La prioridad del *Tan largo* [...] requiere un mayor conocimiento de Sevilla, debido a la inclusión de la loa a esta ciudad, frente a la loa a Lisboa de *El burlador*» (p. 6). Non è «la priorità» di *TL* che richiede una maggiore conoscenza di Siviglia, ma il testo di *TL*, prescindendo dalla sua data, che la richiederebbe.

Come conseguenza di queste osservazioni, Rodríguez L-V afferma che si possono formulare due ipotesi:

Hipótesis A: Tirso escribió *El burlador* entre 1610 y 1616 y se lo cedió a Claramonte tal vez en 1610, año en el que Tirso está en Toledo y en el que Claramonte representa durante dos meses en *El Mesón de la Fruta*, o tal vez en 1616 en las dos semanas que pasa en Sevilla antes de embarcar. Claramonte habría utilizado los nombres de los personajes y la redondilla de *Deste agua no beberé* antes de 1617.

Hipótesis B: El autor de *El burlador de Sevilla* es Andrés de Claramonte, que habría escrito la obra antes de 1614. La obra llega a Roque de Figueroa después de 1624 a través de Hernández Galindo o de Andrés de la Vega que en 1623 había comprado varias comedias a Claramonte. Manuel de Sande obtiene la obra desprovista del nombre del autor (Claramonte había muerto en agosto de 1626) y la edita como *desglosada* a nombre de Tirso para aprovechar el impacto de las ventas de la *Primera parte* en el año 1627. (Rodríguez L-V 1987a, pp. 6-7)

Conclude: «A lo largo de este trabajo trataremos de mostrar la superioridad de la hipótesis B frente a la A en cuanto al cotejo de pruebas de carácter objetivo (métrica, sistema de rimas, usos léxicos y onomatológicos, repetición de citas o versos) y la mayor adecuación dramática de *El burlador de Sevilla* al teatro de Claramonte que al de Tirso» (*ivi*, p. 7).

In sostanza, almeno nel 1987, tutto il discorso documentario non è considerato definitivo nemmeno da Rodríguez L-V; anzi serve solo per porre il dilemma fra le due ipotesi. Incaricata di sciogliere il dubbio sarà l'analisi stilistica.

Quanto sia debole un'impostazione del problema così fatta, si vede subito, se si pensa alla difficoltà di decidere un'attribuzione basandosi di fatto solo su prove stilistiche, soprattutto in un tipo di genere letterario e di linguaggio drammatico qual è quello della *comedia* spagnola dei primi decenni del Seicento (a un'analisi comparata dei due testi, in relazione anche allo stile di Tirso e Claramonte, è dedicata gran parte del libro in preparazione). In realtà il nome di Claramonte in questa vicenda non compare praticamente da nessuna parte, se si eccettua il fatto (l'unico irrefutabile) dell'identità della *redondilla*. Ma basta pensare a una banale imitazione da parte di Claramonte di quattro versi di Tirso, e il caso è già risolto (è l'*hipótesis* A di Rodríguez L-V prima descritta). A ben vedere, se uno si mette a formulare ipotesi, ce ne sono per lo meno un altro paio: potrebbe

anche darsi che Tirso avesse copiato una *rendondilla* di Claramonte (perché no?), traendola da un'opera che, a parte il riferimento ai Tenorio e il nome di Tisbea, non ha poi gran che a che vedere col *BS* (si noti anche che la *redondilla* non appare in *TL*); potrebbe darsi che l'editore del *BS* (pubblicato da Manuel de Sande più o meno in contemporanea con *Deste agua*) abbia voluto aggiungere all'inizio dell'atto III una *redondilla* che non c'era nel manoscritto del *Burlador* (a ben vedere, quei quattro versi si potrebbero espungere senza che nessuno se ne accorga).

I termini della questione sarebbero dunque i seguenti: quanto ai fatti documentari, Claramonte deve ritenersi un intruso nel problema dell'*autoría* tanto del *BS* come di *TL*: non esiste nessun documento che attribuisca né il *BS*, né *TL* a Claramonte, non esiste nessuna prova indiretta che Claramonte abbia a che fare col *BS* o con *TL*. Non può quindi non stupire che il critico parli di una «continua presencia de Claramonte en la historia de *El burlador*» (*ivi*, p. 9). Nemmeno mi pare corretto dire che «Hay acuerdo genérico entre quienes defienden la prioridad de *El burlador* para admitir que, si Tirso escribió la obra, un supuesto original perdido, en algún momento este original llegó a manos de Claramonte, que debió intervenir en el texto» (1990, p. 28). Non credo che così la pensino, per esempio, né Fernández né Vázquez.

Più di recente, la teoria di Rodríguez L-V si è arricchita di alcune interessanti speculazioni sugli attori e le compagnie teatrali dell'epoca, che tuttavia non mi pare possano irrobustire la sua posizione critica.

Un recente studio di José M. Ruano de la Haza (1995) sostiene infatti che la trasmissione del testo del *BS* è avvenuta per lo meno attraverso gli attori che avevano interpretato i ruoli di Catalinón e di A(r)minta (il personaggio si chiama *Aminta* nel *BS* e *Arminta* in *TL*). Nell'introduzione all'*editio minor* del *BS* (2002), Rodríguez L-V aggiunge anche l'attrice che aveva interpretato Belisa, «cuyo texto es casi idéntico en ambas versiones» e, a mano a mano che procede nell'analisi, aggiunge anche gli attori che interpretavano Octavio, don Gonzalo de Ulloa (l'attore che aveva quest'ultimo ruolo interpretava anche la parte di don Pedro Tenorio), Tisbea e forse Ripio. Orbene, nel 1628 passano alla compagnia di Figueroa gli attori Juan Bezón, *gracioso*, e sua moglie, Ana María «la Bezona», *segunda* o *tercera dama*. Secondo Rodríguez L-V (ma non ho capito quali documenti lo attestino) si tratta degli attori che avevano interpretato i ruoli di Catalinón e di A(r)minta. Inoltre «no hay que descartar» che «algún otro actor (un "barba" o un figurante) de la misma compañía (tal vez de la de Avendaño o la de Juan Jerónimo) pasara también a la de Figueroa en 1628». Tutto ciò, sostiene Rodríguez L-V, «nos da una característica esencial de la transmisión del texto: todo el episodio de Nápoles, que es el más divergente entre *TL* y *BS*, y el que contiene más errores técnicos, e incoherencias internas, ha debido de ser reconstruido de forma precaria y aproximada por la compañía de Roque de Figueroa».

In pratica, alcuni attori, passati a far parte della compagnia di Roque de Figueroa, non disponendo del testo scritto del *BS* (a stampa o manoscritto), hanno pensato di ricostruirlo a memoria. Dato che non tutti gli attori che facevano parte della compagnia o delle compagnie che avevano recitato il *BS* erano passati a quella di Figueroa, alcune parti di *BS* non furono ricordate bene. Tra questi attori, oltre ai citati, doveva esserci anche Pedro de Pernía, che, probabilmente, oltre che ricordare la sua parte, si prese anche l'incarico di rassettare tutto il testo (oppure Pedro de Pernía non aveva recitato in precedenza la commedia, ma comunque è il responsabile della sua rassettatura). Inoltre è probabile che nel testo si siano infiltrate anche battute di repertorio (*morcillas*), soprattutto quelle di cattivo gusto pronunziate dal *gracioso* (o dai *graciosos*, Catalinón e Ripio).

A parte i «debió de», «es muy probable que», «no hay que descartar», «tal vez» e altre formule ipotetiche, notiamo una piccola contraddizione: se Figueroa acquista dopo l'ottobre del 1626 la commedia da una compagnia, e questa commedia, rappresentata per lo meno già nel 1625, costituisce la fase claromontiana del *BS*, che bisogno c'era di ricostruirla con gli attori transfughi dalle altre compagnie? Forse il manoscritto è in condizioni del tutto disperate (ma il discorso non chiarisce questo aspetto)? Forse sarebbe stato meglio dire che Figueroa non acquista nessuna commedia, ma la ricostruisce grazie agli attori?

Il discorso di Rodríguez L-V si basa fundamentalmente su due considerazioni:

1) I difetti della *princeps* del *BS* (tranne alcuni casi attribuibili alla cattiva composizione tipografica) sono gravissimi, tradiscono soprattutto incoerenza drammatica e saltano alla vista se si confronta il testo del *BS* con quello di *TL*.

2) Dato quindi per scontato che il *BS* contiene questi difetti enormi, l'unica maniera ragionevole per spiegarli, posto inoltre che anche il *BS* si deve a Claramonte, è quella che fa appello a una ricostruzione precaria, frutto della cattiva memoria di alcuni attori.

In questo modo, Rodríguez L-V non fa che portare alle estreme conseguenze idee che erano state di alcuni studiosi anche illustri, come Arturo Farinelli, Gerald Wade, María Rosa Lida de Malkiel, Daniel Rogers e così via. Purtroppo, l'idea che il *BS* sia un testo drammaticamente incoerente e costruito in forma precaria non regge a un'analisi intrinseca e meno ancora a un'attenta analisi comparativa delle due versioni. Occorre distinguere fra varianti di trasmissione della *princeps* e lezioni che possono essere autentiche del *BS*, e non si devono attribuire gli errori frutto delle prime all'autore del secondo. Inoltre (lavoro egregiamente intrapreso, pur con varie esagerazioni, da Luiz Vázquez), occorre rendersi conto che una serie di errori o incoerenze della *princeps* non sono tali, se li si studia con maggior attenzione. Liberato quindi il testo dalla patina che l'offusca, si scopre che il *BS* è un vero gioiello drammatico (anche lui, si capisce, con



qualche difetto: *aliquando dormitat et bonus Homerus*), nel quale, come tra l'altro ha già dimostrato Daniel Rogers (e l'introduzione di Ignacio Arellano alla sua edizione lo dice in modo esemplare) regna sovrana la simmetria.

La ricostruzione di Rodríguez L-V si basa in fondo solamente su dati ipotetici, con qualche elemento di fatto che non è detto abbia il valore voluto dal critico. Per esempio:

È vero che il frontespizio della *princeps* riporta «Representòla Roque de Figueroa», ma questo non vuol dire necessariamente che sia stato Figueroa a venderla a Sande/Lyra nel 1629.

È vero che alcuni attori, che avevano recitato in compagnie dove era stato messo in scena *El convidado de piedra*, passarono alla compagnia di Figueroa, ma questo non vuol dire né che siano stati tutti quelli supposti da Rodríguez L-V (di accertato c'è forse solo la coppia Juan Bezón e moglie), né che abbiano ricostruito il testo a memoria. Inoltre Rodríguez L-V parla anche di un testo trasformato da varie compagnie prima di giungere alle mani (o alle orecchie) di Roque de Figueroa. Purtroppo di tutto ciò non c'è nessuna documentazione: ci sono solamente induzioni arbitrarie basate sul seguente ragionamento: se il testo di *TL* è più o meno uguale a quello del *BS*, vuol dire che l'attore che l'aveva recitato in precedenza in un'altra compagnia era passato a lavorare con Figueroa, se il testo è molto diverso ovvero se il testo del *BS* è "incoerente", vuol dire che era stato mal ricostruito da attori che non avevano recitato in precedenza quella parte e che ricordavano in modo molto approssimativo il ruolo dei colleghi. A parte che tali incoerenze non esistono, e a parte che non vedo dove sia stato dimostrato che *TL* è la fonte del *BS*, tutto ciò è evidentemente arbitrario, e occorre ricordare che non sempre le ipotesi più complicate sono vere. In particolare, non basta che il testo del *BS* sia diverso da quello di *TL* per concludere che è ricostruito senza la partecipazione dell'attore che lo aveva recitato. Rodríguez L-V sembra porre queste equivalenze:

- testo del *BS* = *TL* significa che è ben ricostruito da attori che avevano recitato la parte;
- testo del *BS* ≠ *TL* significa che non è ricostruito da tali attori, dunque è da sostituire col testo di *TL*.

Ma se così fosse, dove sarebbe la *refundición*? Solamente nei versi ricostruiti male, perché manca l'attore che aveva recitato la parte relativa? E il *refundidor* non avrebbe diritto a rifare qualche passaggio in maniera decente? Se si porta alle estreme conseguenze questo modo di ragionare, le edizioni dei due testi dovrebbero finire quasi con il coincidere ed essere in pratica uguali a *TL*: infatti, facendo l'edizione di *BS*, quando il testo di *BS* va bene è perché è uguale a *TL*, quando non va bene (e non va bene perché è diverso da *TL*) si sostituisce con *TL*; facendo l'edizione di *TL* non ci sono problemi, perché *TL* va quasi sempre bene (ed effettivamente,

nelle successive edizioni del *BS* procurate da Rodríguez L-V si assiste a un progressivo avvicinamento della *princeps* a *TL*).

Tutto il discorso di Rodríguez L-V è una catena di supposizioni non dimostrate, a prescindere dall'attribuzione del *BS* a Tirso o a un altro autore sconosciuto. Probabilmente il problema nasce dalla benedetta *redondilla* iniziale dell'atto III del *BS*, che, si rammenterà, si trova anche in *Deste agua no beberé* di Claramonte.

Approfondendo la questione (anche se a volte si affida a dichiarazioni non dimostrate come la frase, a p. 29 dell'ed. 2002: «Sobre el estado textual que refleja la edición *Tan largo* parece razonable pensar, de acuerdo con la teoría general sobre el teatro del Siglo de Oro, y con la teoría particular sobre la transmisión del *Don Juan*, que ese texto es anterior a la *princeps*» – evidentemente la «teoría particular» è la sua), Rodríguez L-V annota: «La cronología es tajante: Claramonte nuere en 1626 y Figueroa adquiere su texto antes de 1628, fecha en la que llega Juan Bezón a su compañía». Da dove si ricava l'informazione «tajante» sulla cronologia dell'acquisto del testo del *BS*? «Como nadie ha probado la existencia de un texto previo al *Tan largo*, podemos asumir que *TL* representa la fase inicial, que *BS* representa una fase tardía». In verità Wade pensava a un testo di *TL* precedente la stampa e ci sono già state varie argomentazioni (da parte di Fernández e di Vázquez) che incamminano sulla considerazione che *TL* derivi dal *BS* (o da un testo comune ad entrambi). Il prossimo libro di chi scrive s'incaricherà di aggiungere altre prove. Comunque, anche secondo Rodríguez L-V, se non di un "testo" precedente *TL*, si deve parlare per lo meno di un manoscritto precedente (*TL\**), privo dei tagli che presenterebbe la stampa di *TL*.

Nel *BS*, secondo Rodríguez L-V

hay intervención de mano ajena al autor, y [...] ésta puede haber afectado al aspecto externo del texto en los casos de errores métricos (de rima o de medida), y, como suele ser habitual, en posibles supresiones o añadidos parciales. En cambio, es poco probable que esa fase tardía haya implicado modificaciones de formas estróficas, o añadido de pasajes largos.

Però, se non ho capito male, alcune *redondillas* del *BS* contro le *quintillas* di *TL*, alcuni endecasillabi sciolti del *BS* contro le *octavas reales* di *TL*, dato che il rifacitore primo di *TL* è lo stesso Claramonte, dimostrerebbero che queste variazioni strofiche sono degli attori, di Pedro de Pernía e non di Claramonte; quindi la *refundición* di Claramonte in questo caso non avrebbe modificato nulla, avrebbe cioè mantenuto le *quintillas* e le *octavas*, mentre le *redondillas* e gli *endecasílabos sueltos* sono di Pernía? Tutto il discorso, oltre che completamente ipotetico, è poco perspicuo, contraddittorio e meno ancora persuasivo.

Llamaríamos *B* entonces a la versión de la obra a cargo de la compañía que la representó antes de la de Figueroa. Dado que, en agosto de 1626, Claramonte muere *sin hacer testamento*, seguramente *B* está muy cercana a la versión final, igual que la copia de diciembre de 1626 de *El Rey Don Pedro en Madrid/El infanzón de Illescas* es una versión más amplia del original breve que conocemos en manuscrito, en la edición atribuida a Lope de Vega.

Non mi sono chiari il senso dell'avverbio *seguramente* e la relazione tra il morire senza testamento e il fatto che il *BS* sia molto vicino alla versione finale. Peraltro in un articolo del 1988 (*Sobre la argumentación en torno a la autoría del "Burlador"*) Rodríguez L-V, bacchettando Fernández perché era stato impreciso nell'indicare la data della morte di Claramonte (agosto de 1627), poneva quest'ultima «el 19 de septiembre de 1626». Come si vede, nella citazione precedente per Rodríguez L-V Claramonte muore «en agosto de 1626»; la piccola differenza non avrebbe forse nessuna importanza, se lo stesso Rodríguez L-V non avesse dichiarato *tajantemente* due righe prima: «No es lo mismo anteponer *datos seguros* que *datos casi seguros*. Especialmente cuando los resquicios cronológicos son muy estrechos» (p. 265). Nell'introduzione del 2002 il critico continua:

Se trata, pues, de proponer qué cambios se han debido establecer para el paso de *B* a *BP*, y qué cambios se producen desde *TL* hasta *B*. El primer cambio importante es la sustitución de la loa a Sevilla por la loa a Lisboa, que conlleva dos cosas: la modificación del *corpus* textual de don Juan (que dice en *TL* la loa a Sevilla) y de Don Gonzalo (que dice en *B* la loa a Lisboa), y un ajuste métrico en las escenas correspondientes. Sustituir una loa por otra implica una modificación que afecta a los papeles de la obra, y otra que afecta a la existencia de una remodelación.

Che ci sia un cambiamento è evidente; che questo vada da *TL* al *BS* e non dal *BS* a *TL* è dato solamente dalle premesse indimostrate, non discende dalla valutazione comparativa delle varianti. Come pensano molti critici, mentre la *loa* a Lisbona ha una sua precisa funzione drammatica e simbolica e calza perfettamente con il personaggio che la dice, quella a Siviglia ha una pessima funzionalità drammatica e simbolica e non aderisce affatto al personaggio che la dice, o forse si dimostra adeguata a un don Juan, quello di *TL*, che non solo è diverso da quello del *BS*, ma che ne rappresenta la brutta copia, entrando in contraddizione con il suo profilo complessivo.

Quest'ultima affermazione si può provare, per esempio, grazie all'appellativo *garañón* ("stallone") che in *TL* sostituisce quasi sempre il *burlador* del *BS*. Quasi sempre, ma non sempre; infatti don Juan è *burlador* tanto nel *BS* come in *TL* per lo meno nei versi seguenti, in cui il protagonista dice:

Sevilla a voces me llama  
 el "Burlador", y el mayor  
 gusto que en mí puede haber  
 es burlar una mujer,  
 y dejalla sin honor. (BS 1306-10)

España a voces me llama  
 el "Burlador", que el mayor  
 gusto que en mí puede haber  
 es burlar una mujer,  
 y dejarla sin honor. (TL 1387-91)

In tutta l'opera le due tecniche di base usate da don Juan per *burlar* le donne e lasciarle senza onore consistono nell'inganno: con le fanciulle nobili ricorre alla sostituzione di persona accompagnata da promesse di matrimonio, con le plebee usa le sue «retóricas mentiras» (si è innamorato di loro, farà loro dei regali, il fidanzato le ha ripudiate ecc.), certo sempre con false promesse di matrimonio. In nessun caso usa la forza bruta. È vero che nel fondo c'è un impulso sessuale incontrollabile, ma il dáimon specifico di don Juan (del primo don Giovanni) è soprattutto l'impulso a disonorare, e non solo le donne, ma anche gli uomini (padre, zio, re, amici, defunti). In breve il titolo che conviene di più a don Juan è quello di *burlador*, come riconoscono tanto BS come TL: a questo punto che TL introduca anche il titolo di *garañón* non può apparire se non come una deviazione dal tracciato iniziale del personaggio. L'autore di TL continua con una certa coerenza, sostituendo quasi sempre la parola *burlador* con *garañón*, ma i versi prima ricordati ne scoprono il gioco. Inoltre ci sono casi in cui questo cambiamento risulta specialmente infelice. Si pensi ai vv. BS 1478-81 ~ TL 1552-5:

<i>BS</i>		<i>TL</i>	
CATAL.	Guárdense todos de un hombre que a las mujeres engaña,	CATAL.	Guárdense todos de un hombre que las mujeres engaña,
1480	y es el <i>Burlador</i> de España.	1554	y es el <i>Garañón</i> de España.
DON JUAN	Tú me has dado gentil nombre.	DON JUAN	Tú me has dado gentil nombre.

Difficilmente don Juan, che qualifica se stesso «Burlador» (di Siviglia [BS] o di Spagna [TL]), considererebbe «gentil nombre» quello di «Garañón». Anzi, nel BS si assiste, coerentemente, a una *climax* dal titolo, appunto, di «Burlador de Sevilla» (vv. 1306-7) a quello di «Burlador de España» (v. 1480), concesso dall'«autorità» di Catalinón e in cui si sente un'allusione parodica ai «grandes de España». In base a queste osservazioni sembra più sensato credere che l'appellativo originario fosse quello di «burlador», mentre quello di «garañón» è un cambiamento sfortunato, uno dei molti introdotti dall'autore di TL per rendere la sua opera diversa dal BS.

Che comunque don Juan sia un personaggio diverso nelle due opere si può evincere da un numero considerevole di luoghi. Qui mi limito ad

analizzare i vv. *BS* 37-46 ~ *TL* 53-79, appartenenti alla quarta sequenza del testo, quella in cui don Pedro affronta, senza conoscerne l'identità, suo nipote don Juan nella reggia napoletana:

<i>BS</i>	<i>TL</i>
	53 <i>d. Pe.</i> Daos a prision caullero.
37 <i>d. Iu.</i> Quien ha de osar?	<i>d. Iu.</i> No llegue ninguno a mi,
bien puedo perder la vida,	55     si morir no quiere aqui.
mas ha de yr tan bien vendida,	<i>d. Pe.</i> Matadle. <i>d. Iu.</i> La muerte espero
40     que a alguno le ha de pesar.	por la punta desta espada,
<i>d. Pe.</i> Matalde. <i>d. Iu.</i> Quiē os enga-	llegad a comprar mi vida,
resuelto en morir estoy,     (ña?	que ha de ser tan bien vendida
porque caullero soy	60     como de todos comprada.
del Embaxador de España.	<i>d. Pe.</i> Matadle. <i>d. Iu.</i> que mal lo aduertes
45     Llegue, que solo ha de ser	las fieras puntas desvia,
46     quiē me rinda.	considera que la mia
	ha de costar muchas muertes.
	65     A muerte estoy condenado,
	y pues es cierta mi muerte,
	matandoos de aquesta suerte
	moriré mas consolado.
	Que he de vender deste modo
	70     mi vida, os quiero aduertir,
	y pues se que he de morir,
	quiero aqui morir por todo.
	<i>Sol.</i> Muere vil. <i>d. Iu.</i> quiē os engaña?
	ved que caballero soy.
	75 <i>d. Pe.</i> Rabiando de enojo estoy.
	<i>d. Iu.</i> El Embaxador de España
	llegue solo, que a el no mas,
	pues es forçoso el morir,
	79     mi espada quiero rendir.

Nei versi di *TL* (27 contro i 19 di *BS*), don Juan ripete svariate volte lo stesso concetto (se devo morire, farò prima una strage). In *BS* è detto solo: «bien puedo perder la vida, / mas ha de yr tan bien vendida, / que a alguno le ha de pesar» e, poco dopo, «resuelto en morir estoy». In *TL* invece don Juan si dilunga in un paio di battute che vanno dal v. 56 («La muerte espero») fino al 72 («quiero aqui morir por todo»). Quattro versi contro diciassette (interrotti solo da due «Matadle» di don Pedro). Se ci si passa una battuta, ne uccide più la lingua che la spada; nel senso che don Juan è così linguacciuto che supera il «mátalos hablando» di Quevedo («Si alumbro yo») e atterra i suoi avversari come in un film di Mel Brooks (e forse il secondo «Matalde» di don Pedro è detto nella tenue speranza di fermare il fiume di parole dell'interlocutore). I versi non sono affatto cattivi, ma sono troppi e troppo fuori luogo.

Ma proseguiamo col discorso di Rodríguez L-V:

Hacia 1615 Claramonte es *autor*, lo que implica que es el actor principal de la compañía, o primer galán. Diez años más tarde ya no es director de compañía y seguramente no hace papeles de galán.

Sembra voler insinuare che in *TL* Claramonte, che interpretava il ruolo di don Juan, si è concesso una parte più lunga, mentre nel *BS*, passando a fare il *barba*, ha tagliato la lunga *loa* di Siviglia (che ormai sarebbe andata a un altro attore) e ha scritto per sé una *loa* più contenuta (quella di Lisbona), che richiedeva un po' meno fiato e che gli dava comunque la possibilità di stare in scena più a lungo. Può darsi, anche se è tutto frutto di un'ipotesi, come quella che la *loa* di Siviglia e quella di Lisbona si riferiscano a rappresentazioni realizzate nelle due diverse città per compiacere i diversi pubblici. Ripeto: può darsi, come può darsi semplicemente che un rifacitore (Claramonte o chi per lui) non avesse capito la funzione della *loa* di Lisbona nell'economia del *BS* e avesse voluto, per differenziarsi dall'opera originale, scrivere una *loa* diversa, ben fatta metricamente e culturalmente, ma deficiente dal punto di vista drammatico.

Veniamo ora al problema dei *barbas*, ossia degli attori che interpretavano ruoli di personaggi anziani.

Ahora bien, lo que sí está claro en la obra es que el primer barba, en el texto de *B* es don Gonzalo, gracias a que dispone de los 156 versos de su parlamento de Lisboa. Como contraparte, el papel de Don Pedro Tenorio ha descendido notablemente de *TL* a *BS*. En ambas obras, Don Pedro Tenorio es el papel central del episodio de Nápoles, interlocutor de Don Juan, del Rey y del Duque Octavio; pero mientras en *TL* reaparece en el tercer acto acompañando a Isabela en su viaje a Sevilla (33 versos), en *BP* ha sido sustituido por Fabio. Tenemos aquí una primera cuestión interesante: la relación entre papeles y actores. En *TL/B* tenemos cinco papeles de *barba*. Lo normal son dos o tres. En realidad *TL/B* es una obra estructurada de modo que los cinco papeles de barba pueden ser representados por sólo tres actores de un modo muy sencillo: el barba que hace el papel de Rey de Nápoles, simplemente con cambiar la caracterización, asume luego el papel de Alfonso XI. Desde su salida de escena como Rey de Nápoles hasta su entrada como Alfonso XI tiene un margen superior a 500 versos para cambiar su atuendo. El *barba* protagonista es Don Gonzalo de Ulloa; el actor que haga este papel, con presencia en los tres actos, no puede desempeñar ningún otro. Faltan entonces los dos Tenorio mayores. Un análisis detallado nos hace ver que no tienen ninguna escena común, ni tampoco contigua, por lo que ambos papeles pueden ser desempeñados por un solo actor que cambia su atuendo de Embajador en el primer acto por el de Privado del rey en el segundo. La sustitución de Don Pedro Tenorio por Fabio en el tercer acto tiene una función interna importante dentro de una compañía de teatro: facilitar el que un solo *barba* pueda hacer los dos papeles sin el problema que suponía en *TL* que el tío y el padre de Don Juan Tenorio aparezcan con poco margen de tiempo hacia la mitad del tercer acto. En *TL* Don Pedro aparece primero en la escena de Tarragona, y luego hablando con el Rey, y desaparece de escena

en el verso 2552; el padre de Don Juan aparece en el verso 2561, lo que hace difícil que un *barba* pueda hacer esos dos papeles cambiándose de atuendo. Si la compañía dispone sólo de tres barbas, como es frecuente, sustituir a Don Pedro por Fabio en el tercer acto permite solventar la representación con garantías. Esta sustitución de papel y el ajuste consiguiente ha sido hecho, manifiestamente, por un hombre de teatro que piensa en adaptar la obra para un elenco concreto. Una prueba más de que el texto de la *princeps* es el resultado de adaptar la obra original, *Tan largo*, a las necesidades de la representación.

Il discorso è molto interessante, ma presenta vari problemi e varie lacune. Dato che l'autore sia di *TL* sia del *BS*, è, per Rodríguez L-V, sempre Claramonte, e dato che, sempre secondo il critico, cambiamenti di questo genere dovrebbero attribuirsi a lui e non alle compagnie di attori che hanno manipolato il testo, dobbiamo concludere che nello scrivere l'originario *TL* Claramonte non si sia preoccupato della necessità di disporre di almeno quattro *barbas*. Il discorso di Rodríguez L-V in realtà mi sembra confuso: qui (p. 31) si dice abbastanza chiaramente che «En *TL* Don Pedro aparece primero en la escena de Tarragona, y luego hablando con el Rey, y desaparece de escena en el verso 2552; el padre de Don Juan aparece en el verso 2561, lo que hace difícil que un *barba* pueda hacer esos dos papeles cambiándose de atuendo»; ma più tardi si dirà, parlando dello stesso cambio di scena, che «hay margen para que el actor que hace de Pedro al salir de escena se ponga barbilla o barba, cambie de sombrero y tal vez de capa y espada» (pp. 40-41). Non capisco quale sia l'idea che ha Rodríguez L-V del tempo necessario a un attore per cambiarsi di panni: 8 versi basteranno o non basteranno? Quanto a me, non so dire se otto versi siano troppo pochi per un cambio d'abito sufficiente a distinguere due personaggi (a Fregoli sarebbero bastati certamente per più d'un cambio, come ai meccanici di formula 1 per cambiare varie volte le ruote di una monoposto), ma forse è possibile.

O forse la compagnia della quale era a capo negli anni in cui scriveva *TL* (prima di smettere di fare il capocomico) era molto grande e non aveva problemi del genere (non sarebbe male disporre di dati in proposito). Ma si potrebbe ragionare anche in un altro modo: l'autore del *BS* scrive il suo testo pensando alle normali caratteristiche d'una compagnia teatrale dell'epoca, in cui non ci sono più di tre *barbas*; il rifacitore, ossia l'autore di *TL*, per una ragione che non conosciamo (perché era capocomico di una compagnia più grande, perché al contrario non era un uomo di teatro espertissimo e non si rendeva conto che avrebbe creato dei problemi a una compagnia) scrive un testo in cui sono necessari quattro *barbas*. Quello che stupisce è soprattutto il fatto che lo stesso Rodríguez L-V, nel procurare l'edizione di *TL*, arrivato alla sequenza dei vv. 2529-60, in cui compaiono il re Alfonso XI, don Pedro Tenorio e il duca Octavio, introduca i vv. 2477-2500 del *BS*, in cui compare anche il padre di don Juan,

creando una situazione che richiede senz'altro un *barba* in più sulla scena. Quanto all'opportunità di questa intrusione del *BS* in *TL* si dirà a suo tempo, nell'analisi dettagliata del libro cui sto attendendo, anche se fin d'ora si capisce come si tratti di una manovra ecdotica del tutto fuori luogo. In definitiva, se esistono problemi di *barbas*, non mi pare che questi depongano per una priorità di *TL*; se mai denotano l'autore del *BS* come artista più attento alle necessità della scena. Comunque bisogna riconoscere che la sostituzione di Fabio con don Pedro nell'atto terzo di *TL* non è improvvisata; al contrario essa è accuratamente preparata fin dall'atto primo, quando lo zio di don Juan manifesta l'intenzione di far sposare il nipote con Isabela.

Esto nos obliga a fijarnos mucho en las escenas con dos *barbas*, porque dan una pista esencial para entender el paso de *TL* a *B*, pero también el paso de *B* a *BS*, y la fiabilidad ecdótica de las variantes textuales. Si en la compañía que tiene el texto antes de Figueroa hay tres *barbas* es muy poco probable que los tres se trasladen a la misma. Es necesario, sin duda, que el *barba* que hace el papel de Don Gonzalo sí haya acompañado a Juan Bezón, porque si no no se habría podido transmitir la loa a Lisboa; pero es casi seguro que el *barba* que hace los papeles de Rey no le ha acompañado, y eso explica la desaparición de textos como el soneto del Rey de Nápoles en *TL*, y la sorprendente diferencia entre el texto del Rey de Castilla en *TL* y el homólogo de *BS*: en *TL* Don Alfonso XI se expresa en impecables octavas reales, con un total de 9 réplicas y unos 27 versos. En *BS*, las octavas reales se sustituyen por endecasílabos sueltos. Y una vez terminada la loa de Lisboa, un fragmento en romance. En total, 6 réplicas, con sólo 9 versos, uno de ellos con error métrico. Lo curioso es que la réplica inicial del Rey, de verso y medio, coincide exactamente, y el comienzo de la primera réplica de Don Gonzalo, también. Coinciden pues los dos versos y medio iniciales de ambas versiones, y cambian a partir de ahí, cuando hay que poner en funcionamiento el sistema de rimas de la octava real. (2002, pp. 31-32).

La presenza del sonetto in *TL* e la sua assenza nel *BS* non depongono a favore della sua originalità, se non per chi è già convinto che *TL* sia precedente. Anzi, se lo analizziamo da vicino, il sonetto ha tutta l'apparenza d'un elemento intruso.

*Vanse y sale el Rey*

Rey Embidian las coronas de los Reyes  
 los que no saben la pension que tienen,  
 y mil quexas, y lastimas preuienen,  
 160 porque viuen sujetos a sus leyes.  
 Pero yo embidio los que guardan bueyes,  
 y en cultiuar la tierra se entretienen,  
 que aunque de su trabajo se mantienē,  
 ni agrauios llorā, ni gobiernā greyes.



- 165 Porque aunque cō mas ojos que Argos viuan,  
 y mirē por la espalda, y por el pecho  
 los Reyes, no procedē como sabios,  
 Si del oyr con el mirar se priuan, (cho,  
 que vn Rey siēpre ha de estar orejas he-  
 170 oyēdo quexas, y vengādo agrauios.

La poesia sviluppa il ben noto tema della fatica e dell'impegno del regnare (quanto sono fortunati, invece, i pastori e i contadini!), e sottolinea la necessità di ascoltare, oltre che di vedere, prima di giudicare (il legame tematico fra le quartine e le terzine è lungi dall'essere perfetto). Qui francamente la sua presenza sembra un po' forzata, anche se è coerente (almeno nel contenuto delle terzine) con l'interrogatorio a cui il re sottoporrà Isabela, mentre nel *BS* il re si limita a rimproverarla aspramente senza lasciarla parlare. Certo, il re ha appena scoperto un brutto *affaire* nel suo palazzo (l'incontro segreto fra una dama di corte e il suo amante), cosa assai grave, da reprimere e punire, ma non pare si tratti d'una vera questione di stato, d'un avvenimento con valore politico. Penso quindi che si tratti d'un sonetto inserito soprattutto per movimentare l'apparato metrico e mostrare la bravura del rifacitore. Anche il resto della sequenza, in verità, accentua le battute del re per dargli maggior consistenza scenica, ma non pare che il risultato, ottenuto dal punto di vista quantitativo, abbia anche un riscontro qualitativo. Nell'edizione del 2002 Rodríguez L-V, che inserisce arbitrariamente il sonetto nel testo del *BS*, osserva: «Este soneto sólo está en *TL*. La explicación de que haya desaparecido de *B* tiene que ver, seguramente, con su carácter de personaje secundario [si riferisce al re di Napoli] y la dificultad para un remodelador de inventarse un soneto íntegro, que no es lo mismo que rellenar una tirada en romance. No tiene sentido pensar que en el supuesto original perdido no existía el soneto, y que el supuesto refundidor de *TL* se tomó el trabajo de inventarlo». Non sono d'accordo. Il sonetto non solo non è necessario all'azione del *BS*, anzi, come detto sopra, in qualche modo crea una contraddizione drammatica, dato che nelle terzine si dice che il re non deve limitarsi a vedere, ma deve anche ascoltare, mentre poi, nel *BS*, il re non ascolta affatto. Al contrario le terzine del sonetto hanno un senso in *TL*, dove il re dialoga veramente con Isabela. In termini più generali, tuttavia, c'è da chiedersi qual è l'idea che Rodríguez L-V si fa di un *refundidor*. Perché mai dovrebbe evitarsi il disturbo di creare qualche cosa di originale? Perché dovrebbe limitarsi a riempire qualche *tirada de romance*? Sia che si ritenga *TL* una *refundición* del *BS*, sia che si ritenga il contrario, l'opera del presunto *refundidor* non è limitata per forza a questioni di dettaglio. Tra l'altro proprio il *BS* (e più in generale il *Don Giovanni*) è il massimo esempio di secolari *refundiciones* più o meno fortunate e a volte geniali. Nel mio modo di vedere il problema, il *refundidor* di *TL*, autore diverso e senza dubbio inferiore a quello del *BS*, ha sottoposto il *BS* a un notevole

trattamento, non privo di una sua coerenza, anche se artisticamente più povero.

E anche per quanto riguarda il problema degli endecasillabi sciolti e delle ottave, si può dimostrare che è più convincente l'ipotesi opposta a quella sostenuta da Rodríguez L-V. Esaminiamo l'episodio, corrispondente ai vv. 696-875 del *BS* e 669-716 di *TL*: la sequenza è molto più lunga nel *BS* (182 vv. rispetto ai 48 di *TL*) perché contiene la *loa* di Lisbona (141 vv.) che manca a *TL*; ma questi si rifarà nella secondo atto, con l'ancora più lunga *loa* di Sevilla (vv. 987-1247, 260 vv.). Senza la *loa* *BS* conta 39 vv. contro i 48 di *TL*.

1) Prima sottosequenza: dialogo fra il re don Alfonso XI e don Gonzalo de Ulloa, commendatore di Calatrava e suo ambasciatore a Lisbona (*BS*, vv. 696-719: 24 vv. ~ *TL*, vv. 669-84: 16 vv.).

<i>BS</i>	<i>TL</i>
<p><i>Vanse. Sale don Gonçalo de Vlloa, y el Rey don Alonso de Castilla.</i></p> <p>696 <i>Rey.</i> Como os ha sucedido en la embaxada Comendador mayor? <i>d. Gon.</i> Hallé en Lisboa al Rey don Iuan tu primo, preuiniendo treynta naues de armada; <i>Rey.</i> Y para donde? 700 <i>d. Gon.</i> Para Goa me dixo, mas yo entiendo que a otra empresa mas facil apercibe: a Ceuta, o Tanger pienso que pretende cercar este verano. <i>Rey.</i> Dios le ayude, y premie el cielo de aumentar su gloria: que es lo que concertasteys? 705 <i>d. Gon.</i> Señor, pide a Cerpa, y Mora, y Oliuencia, y Toro, y por esso te buelue a Villa verde, al Almendral, a Mertola, y Herrera entre Castilla, y Portugal: <i>Rey.</i> Al punto 710 se firmen los concierto, don Gonçalo: mas dezidme primero como ha ido en el camino, que vendreys cansado, y alcançado tambien. <i>d. Gon.</i> Para seruiros, nunca, señor, me canso. <i>Rey.</i> Es buena tierra 715 Lisboa? <i>d. Gon.</i> La mayor ciudad de España: y si mandas que diga lo que he visto de lo exterior y celebre, en vn punto en tu presencia te pondré vn retrato. 719 <i>Rey.</i> Gustaré de oyllo, dadme silla:</p>	<p><i>Vanse, y salen el Rey de Castilla, y don Gonçalo de Vlloa.</i></p> <p>669 <i>Rey.</i> Como os á sucedido en la Embaxada, Comendador mayor? 670 <i>d. Gon.</i> Hallé en Lisboa al Rey dō Iuā jūtādo gruessa armada para los mares de la ardiente Goa, recibieme muy bien. <i>Rey.</i> Temiò la espada en el famoso braço de vn Vlloa, 675 cuyo esfuerço, y valor, cuyo decoro tātās vezes temor le ha puesto al Mo- es buen lugar Lisboa? (ro: <i>d. Gon.</i> Es marauilla octaua, tanto puede, y tanto vale, merece bien que vuestra Regia silla para Corte del mundo la señale. <i>Rey.</i> Es mayor que Seuilla? <i>d. Gon.</i> Con Seuilla (le, no ay ciudad en la Europa que se ygua- que si es Tajo a su mar su claro rio, estocada es al nuestro el Betis frio.</p>

2) Seconda sottosequenza: la *loa* di Lisboa (solo in *BS*, vv. 720-860).  
[omissis]

3) Terza sottosequenza: riprende il dialogo tra il Re e don Gonzalo (*BS*, vv. 861-75: 15 vv. ~ *TL*, vv. 685-716: 32 vv.).

<i>BS</i>	<i>TL</i>
861 teneyz hijos? <i>D. Gon.</i> Grā señor, vna hija hermosa, y bella, en cuyo rostro diuino se esmeró naturaleza.	685 <i>Rey.</i> Teneyz hijos? <i>d. Gon.</i> Señor, sola vna hija a mi vejez de baculo preuengo, en cuya frente rayos ensortija el Sol, por quiē sossiego y vida tēgo; en ella mi vejez se regozija,
865 <i>Rey.</i> Pues yo os la quiero casar de mi mano: <i>D. Gon.</i> Como sea tu gusto, digo señor, que yo lo aceto por ella; pero quien es el esposo?	690 y en ella mis trabajos entretengo. <i>Rey</i> Yo la quiero casar como merece. <i>d. Gon.</i> Quien la merecerà si tanto crece?
870 <i>Rey.</i> Aūque no està en esta tierra, es de Seuilla, y se llama don Iuan Tenorio: <i>D. Die.</i> Las nueuas voy a llevar a doña Ana: <i>Rey,</i> Yd en buen hora, y bolued	<i>Rey</i> Sabed que ay en Italia vn cauallero de sangre ilustre, y de valor notorio, cō quiē por su beldad casarla quiero, y ser padrino en boda, y desposorio, es hijo de don Iuan mi Camarero, conocido en España por Tenorio, hermano del famoso y grā dō Pedro, por quiē tāto en Italia crezco, y me- cō titulo de Cōde de Lebr ija (dro, villa, que por seruicios ha ganado su padre, es v'ro yerno, aunque tal hija merecia mas alto, y digno estado, 705 vuestra quietud el termino corrija al cauallo d'el tiēpo azelerado (puesto que la inquietud de vn padre en años al fin conduze del viuir mas presto. <i>d. Gō.</i> Dame esos sacros pies por hōras ta- 710 <i>Rey.</i> Salid a publicar vr'a alegria. (les. <i>d. Gon.</i> Iamas toquē tu vida los vmbrales del oluido que yaze en sombra fria. <i>Rey.</i> Premios, como esrazō, pidē iguales hechos notorios. <i>d. Gon.</i> La ventura mia 715 por Seuilla dirē, señor, a voces. <i>Rey.</i> Boluedme a ver. 716 <i>d. Gon.</i> Tu Reyno inmortal gozes.
875 Gonçalo, con la respuesta.	

Si nota subito che i 48 vv. di *TL* sono organizzati in 6 *octavas reales*, mentre il *BS* comprende 25 endecasillabi sciolti (gli ultimi due versi costituiscono un distico, cosa piuttosto frequente nella versificazione dell'epoca) più i 141 vv. del *romance* con la *laus* di Lisbona e infine altri 19 vv. di *romance* (manca un ottosillabo in *é-a* tra i vv. 874 e 875). Rodríguez L-V pensa (come in un altro caso di presunta trasformazione di *redondillas* in

*quintillas*) che il passaggio storicamente logico è quello che porta dalle più complesse ottave ai più facili endecasillabi sciolti e non viceversa; si tratterebbe quindi di una prova ulteriore dell'antiorità di *TL* e del fatto che il *BS* ne rifà il testo con alcune semplificazioni metriche. In realtà nel caso delle ottave non si può dire (e infatti Rodríguez L-V non lo dice) che esse fossero in voga in epoca precedente gli endecasillabi sciolti. Che le ottave richiedano maggior perizia, è giudizio certo condivisibile; che indichino priorità non è dimostrato. Infatti si può perfettamente pensare che l'autore di *TL*, volendo differenziarsi dal *BS*, abbia tentato varie strade: trasformazione di alcuni personaggi, qualche cambio onomastico, sostituzione della *loa* di Lisbona con quella di Siviglia ecc., e, non ultimo, dato che dimostra una certa abilità versificatoria, anche qualche cambiamento metrico (introduzione di un sonetto, *quintillas* invece di *redondillas* – magari con qualche difetto –, *octavas reales* invece di *endecasílabos sueltos*). Tra l'altro, se da un punto di vista tecnico, in queste ottave non si riscontrano problemi, si direbbe che per lo meno si dia un'assenza sospetta. Infatti, entrambi i testi, il *BS* e *TL*, cominciano con le stesse parole (2 vv.): REY «¿Cómo os ha sucedido en la embajada, / Comendador mayor?» DON GONZALO «Hallé en Lisboa ...». Dunque in entrambi i casi il re comincia il dialogo con don Gonzalo chiedendogli un resoconto della missione diplomatica; trattandosi di personaggio che, con qualche semplificazione, potremmo definire un po' frivolo, passa poi a chiedere soprattutto degli aspetti turistici del viaggio. Ora, si nota immediatamente che in *TL* don Gonzalo non dice nulla dell'esito della missione, e dunque la domanda resta insoddisfatta, mentre nel *BS*, dopo aver sviluppato il tema delle imprese del re del Portogallo, il Commendatore passa a dettagliare i termini dell'accordo che ha abbozzato col sovrano cugino di don Alonso. A me sembra che questo significhi una deviazione da parte di *TL* dal dettato del *BS* e non viceversa. Ha ragione Rodríguez L-V quando dice che l'identità dei versi iniziali «asegura la idea de reelaboración» (si capisce che secondo lui è il *BS* a rielaborare *TL*), ma il fatto che in questo caso i versi successivi del *BS* vadano d'accordo coi versi iniziali, comuni al *BS* e a *TL*, mi pare voglia dire non che è stato il *BS* a conferire un senso e una migliore organizzazione testuale a *TL*, ma al contrario, che è stato *TL*, desideroso di differenziarsi dal *BS*, a sopprimere alcuni versi, lasciando però il discorso in sospeso (disequilibri del genere non mancano in *TL*). Vázquez ha illustrato da parte sua il *modus operandi* dell'autore di *TL*: «en vez de corregir, como hace B, la afirmación primera de que don Juan de Portugal preparaba unas naves para salir hacia Goa (conquistada a principios del siglo XVI), cae en la trampa de la rima y sigue con el anacronismo, a la vez que anticipa el apellido del comendador mayor, *Ulloa*, por exigencias de rima. Es decir, resulta todavía más "anacrónico" *TL* que B, por ceñirse al texto de la *princeps* en cuanto a las ideas y utilizar nombres necesarios para la rima consonante». A parte gli anacronismi, che di per sé potrebbero non

essere significativi, pare anche a me che l'autore di *TL*, una volta deciso di costruire un'ottava, si trovi col problema della rima in *-oa*, introdotto da *Lisboa*: la seconda parola in rima è a portata di mano: *Goa*, che si trova anche nel *BS*, pochi versi sotto; anche la terza parola è facile da trovare, anzi facilissima, dato che si tratta del casato del Commendatore, *Ulloa*; solo che, non trovando probabilmente nulla, in questo punto del testo, che avesse rapporto con *Ulloa*, pesca un suggerimento da quel che nel *BS* si trova molti versi dopo, *jornada* II, vv. 1108-11 (e si noti che siamo in un'ottava!): «Comendador mayor de Calatrava / es Gonzalo de Ulloa, un caballero, / a quien el Moro por temor alaba, / que siempre es el cobarde lisonjero». Il risultato è che, invece di parlare della missione diplomatica di don Gonzalo, il re di Spagna dà una sviolinata al suo ambasciatore in un modo si direbbe inappropriato: suo cugino, il re del Portogallo, avrebbe ricevuto bene il Commendatore, quasi timoroso del coraggio di un *Ulloa* («Temiò la espada / en el famoso braço de vn Vlloa»); francamente la cosa pare assai balzana.

Passiamo a un'altra osservazione di Rodríguez L-V (ed. *TL*, 1990, p. 41): «Es bastante fácil de explicar el paso desde *Tan largo* al *Burlador* por motivos dramáticos: el Comendador, que va a ser un personaje capital de la obra, adquiere mayor presencia escénica al darle este largo parlamento». Effettivamente il *Comendador* è un personaggio capitale del dramma, ma si direbbe che lo sia di entrambi i drammi (dopo tutto è lui il *convidado de piedra*): dunque non è da escludere che il suo rilievo anche nel primo atto fosse originale, mentre l'autore di *TL*, interessato a introdurre la *loa* di Siviglia per motivi suoi, si sarà visto costretto a cassare quella di Lisbona, non potendo dar luogo ad entrambe nella stessa *comedia*.

Continua Rodríguez L-V: «Tampoco se puede descartar que ambas loas, la de Lisboa aquí y la de Sevilla en *Tan largo* fueran elementos móviles del texto: si la compañía representaba en Sevilla, se halagaba al público sevillano con el elogio de su ciudad; si lo hacía en Lisboa, se presentaba a los lisboetas la descripción entusiástica de la capital portuguesa». Questo può essere del tutto vero nella realtà delle *puestas en escena* nelle varie piazze, da parte delle varie compagnie. Ma l'osservazione avrebbe più senso se avessimo a che fare con due esemplari dell'identica *comedia* (due copie del *BS* o due copie di *TL*), che differiscono solo per una lode di una diversa città (come capita nelle poesie dei trovatori, che hanno spesso *tornadas* dissimili, indirizzate a personaggi differenti). Invece, il *BS* e *TL*, pur mettendo in scena la stessa storia, non sono nella situazione descritta. E comunque sorge spontanea la domanda: quale delle due *loas* è quella originale? Non sembrano esserci dubbî sulla priorità (originalità) della *laus* di Lisbona: innanzi tutto, come è stato segnalato da vari critici e a quanto si dirà più sotto, essa ha dei connotati positivi mitici che contrastano perfettamente con la corrotta Siviglia; inoltre è pronunciata da un personaggio (il Commendatore) che è in notevole sintonia con la positi-

vità della descrizione; e infine, pur nella sua lunghezza, rappresenta una pausa perfettamente accettabile nello svolgimento dell'azione. Al contrario, la *laus* di Siviglia, pur poggiando su valori storico-mitici abilmente presentati (la si può confrontare con la lode di Siviglia presente nella commedia *El diablo está en Cantillana*, di Luis Vélez de Guevara, vv. 565-752), non ha lo stesso valore contrastivo di quella di Lisbona; è pronunciata da un personaggio (don Juan) che discorda fortemente dalla positività della descrizione e che è un autentico "torbellino" (ma in *TL* questa qualità, che si direbbe inerente al protagonista, si diluisce e si appanna anche in altri luoghi); rappresenta un rallentamento intollerabile dell'azione (è lunga il doppio dell'altra), nel momento sbagliato.

Continua Rodríguez L-V:

Hay un detalle picante que contribuye a reforzar esta idea [che le *loas* fossero destinate a rappresentazioni in città diverse]. En *Tan largo*, en las octavas reales, el Rey le pregunta a don Gonzalo: ¿Es buen lugar Lisboa?, a lo que el comendador contesta: *Es maravilla octava*, para inmediatamente producir ambos la siguiente pieza cuidadosamente diseñada:

*Rey.* Es mayor que Seuilla? *D. Gon.* Con Seuilla  
no hay ciudad en la Europa que se iguale.

Más adelante ya llegará el cumplidísimo elogio de Seuilla. A cambio, en *El burlador* se ha suprimido este elogio sevillano con verdadero esmero:

*Rey.* Es buena tierra  
Lisboa? *d. Gon.* La mayor ciudad de España:  
y si mandas que diga lo que he visto  
de lo exterior y celebre, en vn punto  
en tu presencia te pondré vn retrato.

Si esto estuviera ideado para público sevillano el autor no habría dejado de mantener la nota sobre la hiperexcelencia sevillana, aun en comparación con Lisboa. En cambio un público lisboeta, interesado en regalarse el oído con sus alabanzas, no hubiera tolerado aquí el menoscabo de Lisboa en favor de Sevilla. Hay que recordar que Claramonte, vecino de Sevilla entre 1610 y 1617, representó en Lisboa seguramente más de una vez, y en todo caso recorrió Portugal en 1611.

Ovviamente se Tirso, che non era capocomico come Claramonte, avesse scritto il *Burlador* senza pensare al pubblico di Siviglia o di Lisbona, funzionerebbe anche il seguente discorso: Tirso scrive il *BS*, che contiene una *loa* di Lisbona, scritta non per compiacere il pubblico dei teatri lisboeti, ma per varie ragioni: per esempio perché (com'è noto) amava il Portogallo e perché, svolgendosi l'azione del *BS* in gran parte a Siviglia (con tutta la sua negatività), aveva bisogno d'un altro luogo da mitizzare e da opporre alla città andalusa. Invece, l'autore di *TL*, probabilmente legato a Siviglia in altro modo (chi lo sa? forse perché era sivigliano, o abitava a Siviglia, o era un capocomico che voleva compiacere il pubblico di quella

città), inserisce nel discorso fra il commendatore e il re i vv. 681-2 («*Rey. Es mayor que Sevilla? d. Gon. Con Seuilla / no ay ciudad en la Europa que se yguale*»), precostituendosi così la legittimità dell'elogio sivigliano della seconda *jornada*. E si noti che i versi della seconda ottava di *TL* sono abbastanza opachi, fino all'oscurità:

DON GONZALO	Es maravilla octava: tanto puede y tanto vale; merece bien que vuestra regia silla para Corte del mundo la señale.
REY	¿Es mayor que Sevilla?
DON GONZALO	Con Sevilla no hay ciudad en la Europa que se iguale que si es Tajo a su mar su claro río, estocada es al nuestro el Betis frío.

Per esempio, che cosa vuol dire veramente don Gonzalo, quando consiglia il re di «señalar» Lisbona «para corte del mundo»? E si tenga anche conto che dopo l'ultimo dei versi sopra riportati («estocada es al nuestro el Betis frío») il re rivolge a don Gonzalo la domanda sui figli («¿Tenéis hijos?»), che nel *BS*, invece, veniva molto più appropriatamente dopo l'elogio che Alonso XI rivolge al suo ambasciatore per la bella relazione che gli ha fatto. Insomma, nel *BS* si capisce che l'offerta di sposare la figlia di don Gonzalo risulta quasi un premio per l'esito dell'ambasciata e per il piacere provocato dalla relazione; in *TL* il nesso è molto meno chiaro.

Anche l'ultima osservazione di Rodríguez L-V è facilmente ribattibile. «Hay todavía una cuestión métrica que apunta a prioridad, y no a la posterioridad, del *Tan largo*. Se entiende muy bien que, a partir del *Tan largo*, el hecho de intercalar el romance para la loa provoque la terminación en romance del diálogo iniciado antes de ella. Lo que resulta más difícil de admitir es que a partir de dos formas métricas distintas, el endecasílabo suelto y el romance, un supuesto refundidor tardío haya asimilado tanto un pasaje como el otro en la misma forma de octava real, metro especialmente difícil». Mettiamoci nei panni del *refundidor*. Per differenziarsi dal testo del *Burlador* ricorre a una serie di strategie; in questo caso, all'inizio della sequenza, pensa di trasformare gli endecasillabi sciolti in ottave. Probabilmente avrà pensato che l'impresa non era poi così complessa: per la rima in *-ada* disponeva già bell'e pronti di *embaxada* (ultima parola del v. 696 del *BS*) e di *armada* (a metà del v. 699), per la rima in *-oa* aveva già *Lisboa* (fine del v. 697 del *BS*) e *Goa* (seconda parola del v. 700); capisce subito che per *-oa* basta ripescare *Ulloa*, e una rima in *-ada* non spaventa neanche il più inesperto dei versificatori. Per completare le rime della prima ottava, il ricorso (come abbiamo visto sopra) ai vv. 1108 e seguenti del *BS*, gli offre un *moro*, per il quale inventa un poco felice *decoro* (che l'*esfuerzo* e il *valor* abbiano intimorito il *moro*, va bene, che questi se

la dia data a gambe davanti al *decoro* del Commendatore pare più problematico). La seconda ottava (vv. 677-84) è ormai svincolata dal *BS*; resta, è vero, la domanda sulle bellezze di Lisbona, ma *TL* prende decisamente un'altra strada. La terza ottava (vv. 685-92) risponde, è vero, ai vv. 861-9 del *BS*, che sono in *romance*, ma anche questa strofe mantiene soltanto il contenuto minimo (don Gonzalo informa il re di avere una figlia bellissima e Alonso XI dice che le vuole dare marito). A questo punto, dopo aver eliminato la *loa* di Lisbona, che senso avrebbe avuto rispettare il *romance* del *BS*? Il rifacitore di *TL* decide (logicamente) di concludere il dialogo fra il re e il commendatore nello stesso metro delle *octavas reales* con cui l'ha iniziato. La quarta (vv. 693-700) e la quinta ottava (vv. 701-8) sono dedicate a presentare don Juan: si notino le amplificazioni: se nel *BS* il re dice: «Pues yo os la quiero casar / de mi mano» (vv. 865-6), in *TL* non la finisce più: «Yo la quiero casar como merece» (v. 691), «casarla quiero» (v. 695), «y ser padrino en boda, y desposorio» (v. 696); si capisce, per esempio, che il *desposorio* è tirato in ballo solo per far rima con *notorio* e *Tenorio*. Se nel *BS*, per presentare don Juan bastano due ottosillabi e mezzo: «Aunque no está en esta tierra, / es de Sevilla, y se llama / don Juan Tenorio» (vv. 870-2), in *TL* ci vogliono per lo meno 9 endecasillabi (693-4, 697-703). Si noti che in *TL* don Juan è già *conde de Lebrija*, mentre nel *BS* sarà il re a dargli questo titolo nel terzo atto (vv. 2481-4):

Conde será desde hoy don Juan Tenorio,  
de Lebrija, él la mande y la posea;  
que, si Isabela a un duque corresponde,  
ya que ha perdido un duque, gane un conde.

Questa parte del testo è stata abbondantemente tagliata dal rifacitore di *TL*, che però ne trae partito in questi versi della prima *jornada*, probabilmente per dare una rima alla parola *hija*, che nel discorso è indispensabile. L'operazione di recupero fa dunque credere che i tagli del terzo atto non siano tutti necessariamente attribuibili all'intervento di un editore spinto da ragioni di spazio (come sostiene Rodríguez L-V): l'autore di *TL* potrebbe aver voluto non adoperare almeno parte di quei versi per evitarsi noiosi problemi di ripetizione. Né certo il recupero che abbiamo osservato milita a favore dell'idea che i versi esclusivi di *TL*, nella terza sottosequenza commentata, manchino nel *BS* per il fatto che l'attore che interpretava il re non era passato alla compagnia di Figueroa. Infine, la sesta ottava (vv. 709-16) costituisce il congedo (contro tre ottosillabi e mezzo nel *BS*: vv. 872-5).

Rodríguez L-V (2002, p. 32) continua:

Esto concuerda muy bien con la hipótesis de que el *barba* que hace el papel de Don Gonzalo recuerda la réplica inicial de la escena, pero sólo aproximadamente las demás réplicas. Hay un punto que refuerza la inter-



vención de la compañía de Figueroa para «remediar» este problema. El pasaje posterior a la *loa*, que no tiene homólogo en *TL*, consta de veinte versos en romance con 4 réplicas del Rey y 3 de Don Gonzalo. Pese a la sencillez de la estructura, hay un detalle que apunta a elaboración de compañía: en la primera réplica el Rey se dirige a su interlocutor como «Don Gonzalo», en la última como «Gonzalo». La inclusión por segunda vez del nombre del interlocutor con distinto tratamiento tiene un sabor muy claro a ripio y a reconstrucción de taller.

Anche in questo caso l'affermazione pare gratuita: il fatto che il re passi da «don Gonzalo» al solo «Gonzalo» non ha necessariamente il sapore di rattoppo (nel caso si ritenesse scorretto in modo irrimediabile, si potrebbe correggere il distico così, aggiungendo «Don» e limitandosi a spostare qualche parola: «Don Gonzalo, id en buen hora / y volved con la respuesta»).

Si noti, fra l'altro, che nel *BS*, il re attende la risposta di doña Ana, ovviamente un tratto di cortesia nei confronti della famiglia Ulloa, dato che il padre ha già accettato l'offerta (*BS* 866-8), mentre in *TL* Alonso XI si limita a dire al commendatore di rifarsi vivo. In definitiva l'impressione (sarà solo un'impressione, ma è precisa e sostenuta da varie considerazioni) è che *TL* riscriva il testo del *BS*, con amputazioni di parti importanti, amplificazioni puramente di comodo e prelievi da altri luoghi del testo. Il risultato, peraltro, è artisticamente molto meno felice del testo del *Burlador*.

Dopo l'analisi del dialogo fra Alfonso XI e il commendatore, riprendiamo il discorso di Rodríguez L-V (2002, p. 33):

Más fácil es demostrar que en el paso de *B* a *BS* no se han podido transmitir directamente los papeles de Don Juan y de la Duquesa Isabela, métricamente impecables en *TL* y muy deteriorados en todo el episodio de Nápoles en *BS*.

Non sono d'accordo. Il giudizio spesso ripetuto di Rodríguez L-V sui difetti del cosiddetto "episodio de Nápoles" (ossia delle sequenze iniziali del *BS*) è del tutto gratuito; di là dai soliti, non molti, errori del compositore, il testo della *princeps* non solo è migliore di quello di *TL*, ma è, come ripetuto saggiamente dalla maggior parte dei critici, un vero e proprio gioiello; e, nelle sequenze che seguono, il *BS* è superiore a *TL* per i motivi che saranno dettagliati in altro luogo. Vediamo, in questa sede, soltanto la prima sequenza (*BS*, vv. 1-20 ~ *TL* 1-32).

<i>BS</i>	<i>TL</i>
<i>Salen don Iuan Tenorio, y Isabela Duquesa.</i>	<i>Salen Isabela Duquesa, y don Iuan Tenorio de noche.</i>
<i>Isab.</i> Duque Octauio, por aqui podràs salir mas seguro.	<i>Isab.</i> Salid sin hazer ruydo, Duque Otauio. <i>d. Iu.</i> El viëto soy.
<i>d. Iu.</i> Duquesa, de nueuo os juro de cumplir el dulce si.	<i>Isab.</i> Aun assi temiendo estoy que aqui aueys de ser sentido.
5 <i>Isa.</i> Mis glorias, seràn verdades promesas, y ofrecimientos,	5 Que aueros dado en Palacio entrada de aquesta suerte,

- regalos, y cumplimientos,  
voluntades, y amistades.  
*d. Iu.* Si mi bien. *Isa.* Quiero sacar  
10 vna luz. *d. Iu.* Pues para que?  
*Isab.* Para que el alma dé fe  
del bien que llevo a gozar.  
*d. Iu.* Mataréte la luz yo.  
*Isab.* A cielo, quien eres hombre?  
15 *d. Iu.* Quiē soy? vn hōbre sin nōbre  
*Isab.* que no eres el Duque? *d. Iu.* No.  
*Isab.* A de palacio. *d. Iu.* Detente,  
dame Duquesa la mano.  
*Isab.* No me detengas villano;  
20 a del Rey soldados, gente.
- es crimen digno de muerte.  
*d. Iu.* Señora, con mas espacio  
te agradecerè el fauor.  
10 *Isab.* Mano de esposo me has dado  
Duque. *d. Iu.* Yo en ello é ganado.  
*Isab.* El auenturar mi honor,  
Duque, desta suerte ha sido,  
segura con entender  
que mi marido has de ser.  
15 *d. Iu.* Digo, que soy tu marido,  
y otra vez te doy la mano.  
*Isab.* Aguardame, y sacaré  
vna luz, para que dè  
20 de la ventura que gano  
fé, Duque Otauiio; ay de mi.  
*d. Iu.* Mata la luz. *Isab.* Muerta soy;  
quien eres? *d. Iu.* Vn hombre soy,  
que aquí ha gozado de ti.  
25 *Isab.* No eres el Duque? *d. Iu.* Yo no.  
*Isab.* Pues di quien eres. *d. Iu.* Vn hōbre.  
*Isab.* Tu nombre?  
*d. Iu.* No tengo nombre.  
*Isab.* Este traydor me engañó,  
gente, criados. *d. Iu.* Detente.  
30 *Isab.* Mal vn agrauio conoces.  
*d. Iu.* No dés voces. *Isab.* Darè voces;  
32 â del Rey, soldados, gente.

La prima sequenza del *BS*, come è stato concordemente e più d'una volta osservato, costituisce un momento magistrale di teatro. Si direbbe quasi che rappresenti l'essenza stessa dell'arte drammatica, governata da geometria e ritmo, che oppongono passioni umane in uno spazio concreto (la reggia di Napoli) e astratto a un tempo. Una delle caratteristiche salienti è, come si sa, la turbinosa rapidità delle battute (la più lunga è la *redondilla* sognante di Isabela, vv. 5-8, che segue due battute di due versi ciascuna e precede uno scambio di quattro battute più concitate di mezzo verso ciascuna). Il fatto che si tratti di 20 vv. contro 32 e quindi solo di un minuto – un minuto e mezzo (come fa notare Rodríguez L-V) non sarebbe tanto importante, se non fosse che quasi ogni battuta del *BS* è preferibile a *TL*. In *TL*, l'inizio è più greve: «El viēto soy» è battuta che suona falsa (e poi il vento è rapido, ma non è detto che non faccia rumore); se mai sembra una battuta alla Catalinón (1598-9): «Señor, no aurá / aguila que a mí me alcance». L'espressione «Aun assi» è un po' comica, mentre il resto è inutilmente cupo («aueros dado en Palacio / entrada de aquesta suerte, / es crimen digno de muerte»); in realtà non c'è la minima probabilità che Isabela possa essere giustiziata, perché se ai vv. 40-1 il re tuona: «Hazed prender, y matar / esse hōbre, y esta muger», subito prima (36) ha detto fra sé:

«Esto en prudencia consiste» e subito dopo (49-52) affida l'indagine a don Pedro Tenorio.

La frase di don Juan (*TL* 8-9: «Señora, con mas espacio / te agradecerè el fauor») mette in allarme Isabela. Cosa vuol dire «con más espacio»? si chiederà la duchessa. E comincia un tira e molla di battute, di per sé non spregevole, ma inadeguato nella rapidità della scena iniziale. Bada che mi hai dato la parola – Sono io a guadagnarci (frase interessante, che richiama, e *contrario*, il v. *BS* 2052 = *TL* 2179: DON JUAN: «Mío el engaño sería.» – e che qui pare un tentativo di sviare l'argomento) – Ti ripeto che mi sono concessa a te solo perché mi hai promesso di sposarmi – Uffa!, ti ripeto che te l'ho già promesso. Lo scambio di battute, ribadisco, non è mal fatto, anche perché dimostra che l'autore domina bene varie sfaccettature della commedia, ma in questo luogo sa di rifacimento.

Ai vv. 18-21 di *TL* Isabela vuole portare una torcia accesa, perché la luce certifichi «la ventura que gano». La frase richiama quella dei vv. *BS* 1929-30 = *TL* 2041-2 (*GASENO*: «por dalle de esta ventura / el parabien a mi hija»); anche qui sembra che l'autore di questi vv. scopra relazioni intratestuali (c'è anche una sorta di *aequivocatio* col v. 12: «el auenturar mi honor») che però suonano poco probabili: sposare don Juan per Aminta è una *ventura*, per una duchessa, se anche lo fosse, non andrebbe riconosciuto. In effetti, in *BS*, Isabela è tutta felice per altri «particolari» (5-8): «promesas, y ofrecimientos, / regalos, y cumplimientos, / voluntades, y amistades», che meglio si addicono al suo status. Inoltre chi certifica la gioia, nel *BS*, è l'anima, non la luce; il particolare è notevolmente raffinato. In *TL* si tratta solo di fugare un sospetto (che strani discorsi sta facendo questo duca Octavio ... vediamo un po'), mentre nel *BS*, dopo la buia gioia dei sensi che hanno goduto nella fase pre-teatrale la duchessa vuole anche la gioia della vista e della sua parte spirituale.

Anche lo scambio di battute seguente è molto meglio sviluppato nel *BS*. In *TL* ci vogliono quattro frasi di Isabela, tre domande (23, «quien eres?»; 24, «No eres el Duque?»; 27, «Tu nombre?») più un ordine (24, «Pues di quien eres») invece delle due di *BS* (14, «quién eres hombre?»; 16, «que no eres el Duque?») per ottenere una risposta, che in *BS* si presenta col felicissimo *Un hombre sin nombre*, mentre in *TL* si sdoppia in due battute diverse (26-7): «*Isab.* Pues di quien eres. *d. Iu.* Vn hōbre. / *Isab.* Tu nombre? *d. Iu.* No tengo nombre». Senza contare che il cinismo della risposta ai vv. 23-4: «quien eres? *d. Iu.* Vn hombre soy, / que aquí ha gozado de ti», di per sé notevole e impressionante, mal si addice ai successivi «Detente», «No dés voces». Si ribadisce l'impressione di prima: l'autore di *TL* ha una sua visione del personaggio che è abbastanza coerente, ma che a volte stride con le situazioni drammatiche di un testo preesistente.

Un po' sciapa la battuta di Isabela al v. *TL* 30: «Mal vn agrauio conoces», che probabilmente serve solo per rimare con «darè voces» del v. 31; si tratta comunque di una valutazione soggettiva.

Rodríguez L-V sospetta che nel *BS*, tra il v. 4 e il 9 manchi qualcosa che si riferisca al tema della mano, sviluppato da *TL* ai vv. 10-1 («*Isab.* Mano de esposo me has dado, / Duque») e ai vv. 16-7 («*d. Iu.* Digo, que soy tu marido, / y otra vez te doy la mano»). Non credo. È vero che il tema della mano percorre tutto il *BS*, ma esso si sviluppa in modi diversi secondo i casi. Inoltre c'è da notare che don Juan non dà volentieri la sua mano (tranne alla statua, che gliela chiede), ma si fa dare (o cerca di farsi dare) quella delle fanciulle.

1) Nell'episodio di Isabela, la richiesta della mano è un tentativo di riagganciare la duchessa, dopo che questa ha scoperto che non si è concessa all'amato Octavio, ma a uno sconosciuto (18, «*Dame, duquesa, la mano.*»). Più tardi don Pedro Tenorio dirà (307-11):

310 Hice prender la duquesa  
y en la presencia de todos  
dice que es el duque Octavio,  
el que con mano de esposo  
la gozó

ma, oltre a non esser vero, è comunque azione riferita, non messa in scena, anzi in fondo si tratta di una figura retorica.

2) Nell'episodio di Tisbea, la pescatrice si lascia sedurre da don Juan, anche in virtù della promessa di matrimonio (vv. 937-9):

TISBEA Yo a ti me allano,  
bajo la palabra y mano  
de esposo.

e don Juan le dà la mano dopo essere stato messo alle strette (946: «*ésta es mi mano, y mi fe*»).

3) Nell'episodio di doña Ana, la mano non compare affatto (non compare praticamente nulla, visto che tutto si riduce alle voci da dietro le quinte, che comunque non fanno riferimento alla mano). È chiaro che invece della mano di Ana, don Juan avrà a che fare con la mano di suo padre, ossia della statua.

4) Nell'episodio di Aminta, dapprima don Juan cerca di prendere la mano della contadina (1772):

*Tómale don Juan la mano a la novia.*

DON JUAN ¿Por qué la escondéis?  
AMINTA ¡Es mía!

e poi le chiede la mano (2049-51) e giura sulla mano della ragazza (2055-7):

DON JUAN      Ahora bien, dame esa mano,  
y esta voluntad confirma  
con ella.

[...]

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

In sostanza, il tema della mano non è ripetuto meccanicamente e quindi è preferibile pensare che lo sviluppo dato ad esso dal *BS*, nella prima sequenza del testo, sia più che legittimo e che non manchi nulla. Verrebbe quasi da dire che il dare o prendere la mano è più esplicito con le fanciulle plebee e molto meno con le nobili. Curioso notare che se Rodríguez L-V rimprovera il *BS* di non avere un accenno alla mano nei vv. dal 4 al 9, Vázquez rimprovera *TL* di non avere un accenno alla mano in corrispondenza del v. 18 del *BS*. Probabilmente un accenno ciascuno è più che sufficiente.

Quanto alla «miracolosa capacità» (detto con ironia da parte di Rodríguez L-V) che dimostrerebbe il supposto rifacitore di *TL* solo perché inserisce un iperbato per tmesi («sacaré / vna luz, para que dè / de la ventura que gano / fé, Duque Otauí»), iperbato che non mi pare tanto “splendido”, questo rientra più che mai nel campo delle osservazioni soggettive. Pertanto, non è questione di tempo complessivo di esecuzione, quanto di tempo interno, drammatico, che nel *BS* è preferibile a *TL*. Da una prospettiva diversa, anche Rodríguez L-V riconosce che il testo del *BS* (per lui un rifacimento di *TL*) è «más natural, más apto para la representación». Quanto al giudizio sulla maggiore complessità letteraria di *TL* rispetto al *BS*, nella versificazione e nello stile, si direbbe che la prima sequenza, più che una maggior complessità, dimostri una maggiore macchinosità e verbosità.

Nelle sequenze iniziali del secondo atto, il *BS* passa dagli endecasillabi sciolti del dialogo fra Alfonso XI e don Diego Tenorio alle *octavas reales* del dialogo fra il re e il duca Octavio appena arrivato a Siviglia, mentre in *TL* tutto quanto è in ottave. Secondo Rodríguez L-V questo succede perché gli attori che interpretano Octavio e Tenorio padre hanno già recitato in quelle parti e rammentano bene le battute, mentre il re è un *barba* che non ha quell'esperienza precedente: «la coincidencia en octavas reales en ambas variantes se explica porque con la llegada del Duque Octavio tenemos dos personajes, el segundo galán y el *barba* Tenorio, que disponen de su texto, y un tercero, el *barba* Rey, cuyo texto falta» (2002, p. 33). Però più avanti (p. 41) si esclude che il *barba* che interpretava la parte del padre di don Juan fosse passato alla compagnia di Figueroa: «El primer *barba* rescata dos papeles, los de Embajador [ossia Pedro Tenorio e Gonzalo de Ulloa], y es sin duda el único que pasa a la compañía de Figueroa». Si veda anche *infra*.

Il critico passa in rassegna i vv. 1091-1123 del *BS* e i corrispondenti vv. 909-40 di *TL*: 4 ottave in entrambi i testi, che Rodríguez L-V giudica nel complesso equivalenti dal punto di vista estetico; dal che si deduce che il rifacitore (per lui l'autore del *BS*) è lo stesso autore di *TL*. La differenza maggiore sta in questo: in *TL* si riassume l'incidente di Napoli (il riassunto manca nel *BS*); nel *BS* si amplifica l'accenno a don Gonzalo de Ulloa e «se establece un diálogo final algo menos brusco que la escueta réplica de un verso en *TL*». Questo sembra uno dei pochi casi in cui Rodríguez L-V è disposto a riconoscere una lieve superiorità del *BS*; cosa che serve in pratica a consolidare in lui l'idea che l'autore sia lo stesso, cioè Claramonte. In realtà, esaminando questi versi più da vicino si può vedere, anche qui, la netta superiorità del testo del *BS* rispetto a quello di *TL* (rimando al libro in preparazione). Rodríguez L-V continua (2002, p. 36):

Si nos atenemos a esa semiescena marcada por la entrada de Octavio, la modificación del texto inicial revela la mano de un autor que ha reajustado su propio texto. Pero ¿habrá reajustado la situación anterior a la llegada de Octavio, modificando las octavas reales en endecasílabos? Parece muy poco probable, porque las octavas reales marcan precisamente personajes nobles en situaciones escénicas de relieve.

Osservazione che, se non altro, mi pare contraddire quanto affermato alcune pagine prima (p. 29, e riportato anche qui sopra): «hay intervención de mano ajena al autor [...] es poco probable que esa fase tardía haya implicado modificaciones de formas estróficas». Segue un'analisi dei versi 1044-54 del *BS*, che offrono in effetti un paio di errori metrici e un paio di inesattezze nella divisione dei versi. Questa la conseguenza:

El cotejo es revelador: en el paso de *T* a *BS* hay dos fases perfectamente diferenciadas. Se pasa de *T* a *B* por un reajuste dramático hecho por el propio autor, que mantiene la forma de octavas reales, modificando puntos de contenido, y luego se pasa de *B* a *BS* reescribiendo la escena a partir del texto del Duque Octavio y de las informaciones que otros actores pudieron facilitar sobre la situación previa. El refundidor (probablemente Pedro de Pernía) usa el endecasílabo suelto y comete algunos yerros menores, pero cumple su cometido de "remendar" la escena faltante.

Quanto sia pericoloso e contraddittorio questo modo di ragionare si può vedere esaminando, per esempio, i vv. *BS* 345-54 ~ *TL* 401-8, all'interno della sequenza in cui don Pedro Tenorio dialoga con il duca Octavio, che in teoria era andato ad arrestare. Nel *BS*, dopo il romance in *ó-o*, che termina al v. 314, con una frase di don Pedro («que Isabela por mil modos ...») efficacemente (dal punto di vista drammatico) interrotta da Octavio, iniziano 6 *décimas* (vv. 315-74), che conducono alla fine della sequenza. Invece in *TL*, il *romance* continua fino al v. 408, dopo di che si hanno tre

sole decime, fino al termine della sequenza (vv. 409-38). In particolare, i versi che contengono lo spergiuro di don Pedro (*BS* 345-54 – *TL* 401-8) sono in metro di *romance* in *TL* e costituiscono una *décima* nel *BS*. Se volessimo ragionare come fa spesso Rodríguez L-V, dovremmo chiederci: “come mai il *BS*, che è un rifacimento tardo di *TL*, sostituisce un metro facile come quello del *romance* con uno certo più difficile come la *décima*? Tutto ciò non ha senso, dunque non è il *BS* ad essere un rifacimento tardo di *TL*, ma al contrario è *TL* ad essere un rifacimento tardo del *BS*”. Non è che io voglia sostenere la priorità del *BS* con questo ragionamento, voglio solo mostrare come sia metodologicamente poco prudente manovrare con ragionamenti del genere. Se infatti il principio stabilito da Rodríguez L-V fosse sempre vero, ne deriverebbe un’aporia insanabile, perché una volta *TL* sarebbe anteriore al *BS* e un’altra *BS* sarebbe anteriore a *TL*.

Inoltre l’ipotesi più semplice (il *BS* ha alcuni errori più o meno facilmente correggibili e da imputare o al cattivo stato dell’antigrafo o a trascuratezza del compositore) non scomoda complicazioni indimostrate e indimostrabili ed è di gran lunga preferibile.

Segue (Rodríguez L-V, 2002, pp. 39-40) un accenno al dibattuto problema del nome del padre di don Juan. In *TL* anche lui si chiama, senza contraddizioni, don Juan: così appare nel *reparto*, così in tutte le *acotaciones*, e lo scambio di battute dei vv. 1796-8 di *TL* non è ambiguo:

(rio.)

*Batri.* Quiẽ viene? *Past.* Dõ Iuã Teno  
*Gaze.* El viejo? *Past.* No esse don Iuã,  
 sino su hijo el galan:

Secondo Rodríguez L-V il corrispondente passaggio del *BS* (vv. 1701-3), pur contenendo un errore di metrica e altre varianti, confermerebbe il nome del padre di don Juan.

*Gase.* Quien viene?  
*Cat.* Don Iuan Tenorio.  
*Gase.* El viejo?  
*Cat.* No es esse don Iuan.  
*Beli.* Será su hijo galan.

Com’è noto la maggioranza degli studiosi non la pensa come Rodríguez L-V: il verso «El viejo? No es esse don Iuan» è ipermetro e l’errore più evidente sembra quello di una diplografia (ripetizione di *es* in *es esse*); se quindi per correggere basta eliminare tale errore, la frase può essere perfettamente compresa così: Catalinón dice che sta arrivando «Don Iuan Tenorio». Gaseno, che conosce il casato dei Tenorio (della cui fama il testo parla in altri luoghi), ma non è al corrente dei nomi propri, chiede se si tratta del Tenorio padre, del vecchio. Catalinón risponde: «No esse don

Iuan», ossia «No ése; don Juan» (non si tratta del vecchio, [è] don Juan), al che Belisa osserva correttamente: «Será su hijo galan», cioè «Si no es el viejo, el que se llama don Juan será su hijo joven». È vero che manca la virgola o il punto e virgola dopo «esse», ma non credo che questo crei un ostacolo; basta vedere quante volte tutti gli editori cambiano la punteggiatura dei testi. Intendiamoci: la punteggiatura di un testo medievale, rinascimentale o secentesco è molto importante, ma non tanto da doversi imporre sempre e comunque. Rodríguez L-V osserva: «El cotejo de variantes nos confirma que el verso correcto octosilábico lo da *TL*, por lo que la única enmienda posible es ajustar *BS* según *TL*, suprimiendo el verbo *es* de la réplica de Catalinón» (2002, p. 40). Quel che non è necessariamente vero in teoria (cioè non è vero che per correggere un verso erroneo del *BS* si debba per forza ricorrere a *TL*) può essere vero in questo caso: si noti, infatti, che con l'emendamento proposto si ottiene un v. 1702 del *BS* che risulta uguale al v. 1797 di *TL*; il che non toglie che il senso sia completamente diverso, soprattutto a causa del verso seguente: in *TL* il fatto che il pastore dica: «No ése don Juan, sino su hijo el galán» vuol dire che padre e figlio si chiamano nello stesso modo (e ciò concorda col resto di *TL*); in *BS* il fatto che un altro personaggio, qui Belisa, dica «Será su hijo galán», lascia la possibilità di interpretare in due modi il significato dei vv. 1702-3; quello da noi scelto combacia con tutto il testo di *BS*, dove il padre di don Juan non si chiama don Juan, bensí don Diego. Pertanto siamo di fronte a due testi diversi, dotati ognuno d'una sua coerenza, senza che (in questo caso) si possa dire quale dei due derivi dall'altro.

Non intendo bene la seguente osservazione (sempre p. 40): «¿Por qué razón en el *dramatis* de la *princeps* se le da el nombre de Diego Tenorio, que no está mencionado luego en el texto?». Questo, semplicemente, non è vero. In *BS* il padre di don Juan si chiama «don Diego» sia nel *reparto*, sia in tutte le *acotaciones*; e inoltre il re lo chiama «don Diego» per ben cinque volte nel corso della *comedia*, una nel secondo atto e quattro nel terzo: cfr. 1) v. 1065: «pero dezid don Diego, que diremos»; 2) v. 2489: «Pareceme don Diego, que oy hagamos»; 3) v. 2539: «es tan honrada. Rey. Don Diego»; 4) v. 2553: «bueno està, callad don Diego»; 5) v. 2563: «Venid conmigo don Diego». Malgrado ciò, Rodríguez L-V, nello stabilire il testo del *Burlador*, cambia sistematicamente il nome da «don Diego» a «Tenorio» quando si tratta del nome del personaggio che pronuncia una battuta, lascia «Don Diego» solo nel *reparto*, nell'*acotación* iniziale della seconda *jornada* e in quella prima del v. 1414; nei 5 casi sopra citati in cui «don Diego» compare nel testo, Rodríguez L-V lo rispetta nei casi 2, 4 e 5, mentre nel caso 1 sostituisce il testo di *BS* con quello di *TL* e nel caso 3 scrive «Tenorio» invece di «don Diego». Sembra quasi che Rodríguez L-V lo faccia per dispetto, come se dicesse: so che nel *BS* si chiama «don Diego», ma dovrebbe chiamarsi «don Juan el viejo»; a me non la fa, e quindi, quando mi va, io lo chiamo solamente «Tenorio»!



Non comprendo neppure la frase seguente (*ibidem*): «La explicación lógica está en que *TL* corresponde al texto primitivo, en el que el actor que hacía de Pedro Tenorio podía hacer también el papel de padre de Don Juan». Non vedo nessun nesso logico tra il fatto che il personaggio cambi nome e che un attore possa fare due parti. Poco chiara anche la frase successiva: «El autor de la obra no puso el personaje en el *dramatis* porque tenía muy clara la estructura de la representación, según la cual no se necesitaba un nuevo actor para este papel». Rodríguez L-V si riferisce al fatto che il nome del padre di don Juan non appare nel *reparto* di *TL*, ma che cosa c'entra aver chiara la struttura della rappresentazione (nella quale non c'è bisogno di un attore diverso per quella parte) con l'indicazione dei personaggi nel *reparto*? Si tratterà solamente di una distrazione del compositore o di un difetto dell'antigrafo. Altrimenti ogni volta che in un *reparto* compaiono i nomi di tutti i personaggi, compresi quelli che corrispondono a un solo attore, dovremmo pensare che l'autore non ha una chiara idea della struttura della rappresentazione. È il caso, per non andar lontano, proprio del *BS*, dove compaiono tutti e cinque i *barbas*, anche se è sicuro che l'autore ha fatto in modo che la compagnia non avesse bisogno di più di tre attori diversi (lo commenta anche Rodríguez L-V; cfr. *supra*).

Chiedendosi il perché del cambiamento di nome (nella sua ipotesi da don Juan senior a don Diego), Rodríguez L-V ricorda che Claramonte usa lo stesso nome, don Diego Tenorio, per il personaggio del padre di Juana Tenorio nella commedia *Deste agua no beberé*. «Parece lógico que es Claramonte quien introduce este cambio onomástico». Come si ricorderà, la cosa più logica, più economica e più d'accordo con i dati storici è che, scrivendo *Deste agua*, Claramonte abbia imitato *El burlador de Sevilla* (o *El convidado de piedra*), prendendone una *redondilla*, qualche nome e qualche altro particolare. Tra l'altro, ragionando come fa Rodríguez L-V, se Claramonte scrive *Deste agua* prima di *TL*, perché non introduce già in *TL* il nome di don Diego?; se scrive *TL* prima di *Deste agua*, non si capisce perché non chiami don Juan il padre di doña Juana. Comunque, Rodríguez L-V è convinto che passando da *TL* al *BS*, Claramonte abbia sentito la necessità di cambiare il nome del padre di don Juan e si chiede perché. La risposta viene da una «buena hipótesis, que relaciona este cambio con la sustitución del papel de Pedro Tenorio por Fabio en el tercer acto y con los problemas de transmisión del episodio de Nápoles». Continua il critico: «En el texto T un mismo actor puede hacer los papeles de Pedro y de Diego Tenorio». A questo punto ci si richiede con ancor più stupore quello che ci siamo chiesto prima: perché mai, nell'edizione di *Tan largo*, Rodríguez L-V modifica una sequenza del terzo atto, introducendo, in un dialogo fra il re, don Pedro Tenorio e il duca Octavio, anche il personaggio del padre di don Juan? Non è tutto ciò in contraddizione con la frase «En el texto T un mismo actor puede hacer los papeles de Pedro y de Diego Tenorio»? Continua (pp. 40-41):

En la primera jornada sólo está Pedro, en la segunda sólo está Diego y en la tercera hay margen para que el actor que hace de Pedro al salir de escena se ponga barbilla o barba, cambie de sombrero y tal vez de capa y espada. De esta forma un actor puede hacer dos papeles. Pero hay otra alternativa interesante si evitamos que Pedro Tenorio aparezca en el tercer acto: en este caso, el actor que hace de Pedro Tenorio puede escoger entre reemplazarse en los dos actos restantes como el Tenorio Viejo o como Gonzalo de Ulloa. El papel de Gonzalo de Ulloa es el de primer *barba*. El actor que empieza la obra como Don Pedro Tenorio, Embajador del rey en Nápoles dispone del tiempo de escena dado por lo 320 versos del episodio de Tarragona para caracterizarse como Embajador del Rey en Lisboa. Sin duda la caracterización para una función homóloga debía de ser muy sencilla; añadir barba, tal vez perilla y quitar o poner mostachos, variando la banda cruzada y la capa. En la estructura de *B* el primer *barba* hace los dos embajadores [don Pedro Tenorio e don Gonzalo de Ulloa], el segundo *barba* los dos reyes, y el tercer *barba* es un actor que sólo hace el papel de Diego Tenorio, tras la remodelación del texto. Aparentemente este cambio no aporta una gran renovación escénica, pero explica la posibilidad del rescate del episodio de Nápoles a partir de dos papeles, el de Octavio y el de Pedro, y explica también las dificultades de la transmisión del texto de Diego Tenorio en *BS*. El primer *barba* rescata dos papeles, los de Embajador, y es sin duda el único que pasa a la compañía de Figueroa. Esto explica la peculiar factura técnica de la escena en donde están el Rey Alfonso y Don Diego y el cambio que se produce al llegar Octavio, que sí se sabe su papel y reconstruye con bastante solvencia el de su interlocutor. De acuerdo con la asignación de papeles de loa que representa Roque de Figueroa al entrar en Madrid, el papel de Octavio, segundo galán, parece claro que corresponde a Lorenzo Hurtado de la Cámara.

In riassunto, in *TL* ci sono tre *barbas*: uno interpreta i ruoli dei due re, un altro quelli dei due fratelli Tenorio, un terzo quello del Commendatore. Nel *BS* ci sono sempre tre *barbas*: uno interpreta i ruoli dei due re, un altro quelli dei due ambasciatori (don Pedro e il Commendatore), un terzo quello di don Diego. Il *barba* che interpreta nel *BS* don Pedro e il Commendatore è l'unico ad essere passato alla compagnia di Figueroa. Questo spiega come nella scena del *BS* dove compaiono Alfonso XI e don Diego il testo zoppichi fino a quando non arriva Octavio (*segundo galán* passato alla compagnia di Figueroa) che ricorda bene la sua parte e aiuta a ricostruire quella dell'interlocutore.

Anche questo discorso, interessante malgrado le contraddizioni con quello che abbiamo notato *supra*, non prova nulla, perché a sua volta da un lato non è fondato su nessuna prova e dall'altro, dal punto di vista ecdotico, è molto meno rivelatore dell'ipotesi più semplice: il *BS* è un testo che, emendato in una serie di luoghi, anche con l'aiuto di *TL*, funziona perfettamente ed è certamente preferibile a *TL*, il quale deriva dal *BS* o da un testo comune, come dimostreremo nel corso del libro in preparazione.

Inoltre se il ragionamento fosse vero, cadrebbe in parziale contraddizione con la storia dell'episodio di Napoli. Rodríguez L-V ripete fino alla sazietà che l'episodio di Napoli è uno dei peggio trasmessi (si veda un giudizio riportato *supra*). Ma se l'unico *barba* che si è trasferito alla compagnia di Figueroa è quello che interpreta i ruoli del Commendatore e di don Pedro, come mai zoppicano, per Rodríguez L-V, anche quelle parti dell'episodio di Napoli in cui compare don Pedro? Si legga per es. questo giudizio di Rodríguez L-V a proposito dei vv. *BS* 45-8 ~ *TL* 77-82:

El sentido del fragmento según *TL* está clarísimo; en la *princeps* no sabemos si ha habido una reelaboración textual o una mala transmisión que altera el fragmento. El verso 46 es un heptasílabo, por lo que la solución más aceptada es enmendar el *llegue, que solo* de la *princeps*, por el orden normal de *TL*: *llegue solo, que*. La sílaba que falta para completar el octosílabo en el verso 46 se rescata desde el mismo texto de *TL*; *que a él no más*. Proponemos, pues: [él] *quien me rinda*. DON PEDRO: *Apartad*. La implicación de todo esto es que el texto que corresponde a Don Juan en la *princeps* es un texto que contiene varias imprecisiones (cambios de orden sintáctico, pérdida de sílabas), cosa que es continua a todo lo largo de la obra, y que avala la hipótesis Farinelli-Rogers, con la precisión de que entre los actores que recuperan el grueso de la obra no se encontraba el que hacía el papel de Don Juan. De todos modos el texto ha tenido que ser reelaborado, bien por el propio autor, bien por un versificador muy habil (Pedro de Pernía en la compañía de Roque de Figueroa), ya que la redondilla se modifica, pero se mantienen íntegros dos versos que dice Don Pedro («Todos con esa mujer / a ese cuarto or retirad» (*TL*), «A ese cuarto os retirad / todos con esa mujer» (*B*)), pero cambiando su orden para rehacer las réplicas de Don Juan y de Isabela.

Anche questo passo sarà commentato nel libro in preparazione. Quanto ai personaggi femminili, ad Arminta, il cui passaggio alla compagnia di Figueroa era già stato ipotizzato da Ruano de la Haza, Rodríguez L-V aggiunge Trisbea (com'è chiamata in *TL*) / Tisbea (secondo il nome del *BS*).

Respecto al nombre, la discusión apunta en ambos casos a Claramonte. Tisbea, como Diego Tenorio, es también personaje de *Deste agua no beberé*. Pero *Trisbea*, según *TL*, parece anagrama de Beatriz, como Belisa (la criada de Arminta) lo es de Isabel. La pronunciación con seseo es típica de Claramonte y hay rima seseante en el texto común del *Burlador* y el *Tan largo*, y Beatriz es el nombre de la esposa de Claramonte, Beatriz de Castro y Virués, con quien casó en 1604 en Valladolid. Lo que conocemos sobre costumbres de la época nos induce a pensar que en el decenio siguiente a esa boda, Beatriz de Castro haría primeras damas en las obras de su marido. Esto justifica muy bien el que el papel creciera en la remodelación: del monólogo de *TL* (62 versos) al de *BS* (142) el lucimiento del papel de primera dama se ha reforzado mucho. Esto no implica que en la última fase de la transmisión (1628-29) este papel lo haya mantenido

Beatriz de Castro, tras la muerte de Claramonte. Tal vez lo haya hecho una actriz relacionada con el actor que hace de Octavio, en el paso a la compañía de Figueroa.

Può essere. Anche se ci sono dei particolari curiosi. Per esempio, se la sposa dell'*autor de comedias* (ossia del capocomico), che coincide con l'autore del testo, si chiama Beatriz e lavora come attrice nella rappresentazione, costa alquanto credere che lo stesso nome sia stato dato a una donna di mal affare, tanto in *TL* (1602: «y dezid Beatriz, y entrad») come nel *BS* (1534: «y dezid Beatris, y entrad»). Se quella prostituta fosse per lo meno un personaggio importante (che ne so, una *Trotaconventos* o una *Celestina*), si potrebbe ovviamente concedere, ma il fatto è che si tratta solo di un nome (la Beatriz di cui stiamo parlando non appare da nessuna parte). È pure curioso che, avendo sposato Beatriz de Castro nel 1604, e avendo scritto *TL* negli anni 1612-16 (p. 43), rifondendolo in seguito come *BS* prima del 1625, Claramonte abbia previsto per la moglie, nei panni di Tisbea, un ruolo più breve (con un monologo di 62 vv.) in *TL* e abbia tardato tanti anni nell'allungarlo. A parte il fatto che a metà degli anni '20 la sposa del drammaturgo non è più tanto giovane, anche se non si può escludere che una quarantenne facesse la parte di una ragazzina. In quanto al *seseo*, questo sarà tipico, ma certo non è esclusivo di Claramonte (si trova spesso anche in Tirso, come osservato da Luis Vázquez). È evidente che *Trisbea* è l'anagramma di Beatriz (*Beatrís*), come Belisa lo è di Isabel; ma Belisa non è un nome sconosciuto nella letteratura spagnola, per lo meno dalla *comedia* aurea (senza andar troppo lontano, basti pensare a due commedie di Lope de Vega: *Los melindres de Belisa* e *Las bizarrías de Belisa*) fino a García Lorca, dove la Belisa degli *Amores de don Perlimplín con Belisa en su jardín* effettivamente potrebbe essere l'anagramma del nome della sorella Isabel; e non è chiaro perché Claramonte, aumentando lo spazio concesso alla pescatrice a favore della moglie, le abbia poi tolto l'anagramma del nome. D'altra parte, anche se Belisa è l'anagramma di Isabel, non è chiara l'intenzione di un tal gioco di parole: nella commedia i due personaggi che si chiamano Isabel e Belisa hanno molto poco a che vedere fra di loro, e, a quanto pare, non sappiamo se ci sia qualche allusione a persone che stanno fuori della commedia o ad attrici che forse vi avranno lavorato. Per il momento non ho ipotesi convincenti sulla questione: solo dubbi sulla spiegazione di Rodríguez L-V.

Passiamo al personaggio del Marqués de la Mota; questo conosce alcuni cambiamenti, almeno quantitativi: la scena della prigione di Triana (*TL* 2561-88) scompare nel *BS*: ciò andrebbe d'accordo con l'idea che né l'attore che interpretava il ruolo di Mota, né quello che interpretava quello del padre di don Juan (gli unici ad apparire in quella sequenza) sarebbero passati a far parte della compagnia di Figueroa. Ma si potrebbe anche pensare a un rifacimento di Claramonte, che avrebbe giudicato di scarso

valore quel passo della commedia. Oppure, nel mio modo di vedere le cose, si potrebbe credere che si tratti di un'aggiunta di scarso valore attribuibile all'autore di *TL*. Delle sequenze del secondo atto si tratterà in altra occasione. Qui mi limito a notare che nei vv. 1196-1283 (sequenza con tre personaggi: don Juan, Mota, Catalinón) i cambiamenti fra *TL* e il *BS* sono pochissimi: Rodríguez L-V li spiega facendo ricorso alla presenza di Catalinón; ma tenendo conto che su 87 versi Catalinón ne dice solo 7 (1203-7, 1276-7), e che non sono presenti né l'attore che aveva interpretato la parte di Mota né quello che aveva interpretato don Juan, la memoria di Catalinón, che rammenta perfettamente quasi 80 versi non suoi è assai notevole. Al contrario nella microsequenza successiva (*BS* 1283-8), la memoria di Catalinón soffre delle lacune, così che si hanno varianti ed errori del *BS*. Nella sequenza *BS* 1481-1549, malgrado la continua presenza di Catalinón, le differenze con il corrispondente passo di *TL* (1556-1615) sono moltissime. È vero che, scomparsi don Juan e Catalinón, *TL* continua con altri versi (fino al 1630) che non compaiono nel *BS*; ma si tratta, come si vedrà altrove, di versi sospetti d'essere stati aggiunti dall'autore di *TL*.

Riassumendo, il metodo degli attori, anche se forse alquanto adattato *ad usum delphini*, non mi pare che dia i risultati sperati, anzi rivela molte contraddizioni e casi fortemente sospetti. D'altra parte, mi sembra che lo stesso metodo, benché molto interessante, manifesti una certa insufficienza intrinseca e una forma di petizione di principio. Quel che sorprende, innanzi tutto, è un'assoluta mancanza di dati concreti relativi al *Burlador*, a parte la frase «Representòla Roque de Figueroa» e il fatto che sappiamo che, com'era normale, alcuni attori passavano da una compagnia all'altra. Tuttavia da questo non può derivare nessuna ipotesi valida sulla storia del *Burlador*; e se ci si appoggia su tale ipotesi, i risultati sono quelli che abbiamo visto, vaghi e contraddittori. In presenza di una *varia lectio* fra due versioni d'un'opera, la cosa più logica è cercare di scoprire quale possa essere stato l'intervento del rifacitore, e, mancando di date chiare e definitive, in quale senso vada il rifacimento.

Rimando al libro in preparazione per la discussione di tutti gli aspetti filologici dei due testi e per una loro lettura sinottica. Per il momento mi limito a indicare che l'ipotesi ecdotica più probabile è quella "tradizionale", forse con alcuni correttivi che si esporranno a suo tempo. Il passaggio dal *BS* a *TL* si può dimostrare grazie a una serie di luoghi nei quali l'autore di *TL* palesa chiaramente che sta modificando qualcosa che si trovava scritto nel *BS* (e qualche accenno si trova anche in questo contributo). Ma dato che *TL*, pur dipendendo da *BS*, presenta alcuni versi dotati di chiara superiorità testuale, credo che, più che pensare a una possibile correzione da parte di un rifacitore, l'ipotesi meno *descabellada* è che entrambi i testi dipendano da una fase anteriore, che potremmo denominare *Ur-Burlador* o *Ur-B*, che è molto vicina allo stato della *princeps*. Credo che

sia in torto Rodríguez L-V quando dice che «la conjetura de un original perdido previo a *TL* y a *BS* está hecha *ad hoc* para mantener la atribución a Tirso»; una congettura del genere potrebbe andar d'accordo anche con l'attribuzione a un altro autore, Claramonte compreso. Nell'edizione critica di un testo è difficile raggiungere molte certezze. È probabile che parecchie lezioni originali ci sfuggano e che siano perdute per sempre. L'atteggiamento più adeguato alla situazione consiste dunque nel pubblicare il *BS* e *TL* senza confondere le acque, ricorrendo all'altro testo solo in caso di estrema necessità. Per questo tutte le edizioni che mescolano più del lecito le lezioni delle due opere debbono essere utilizzate con molta cautela: mi riferisco in particolare all'edizione del *BS* di Wade-Hesse e a quelle del *BS* e di *TL* di Rodríguez L-V.

Si badi che, censurando una congettura azzardata di Xavier A. Fernández, Rodríguez L-V aveva scritto nell'introduzione all'edizione del *BS* del 1987 una frase giustissima, anzi aveva messo in evidenza un principio basilare della filologia testuale: «uno de los fundamentos de la crítica textual [...] recomienda no alterar pasajes antes de haber demostrado claramente que no hay una explicación coherente para la forma en que se nos presentan». Purtroppo l'editore non si mostra conseguente con questo principio nella sua stessa edizione, che accoglie tutta una serie di varianti di *TL* senza aver dimostrato l'incoerenza della *princeps*; e, ancor peggio, nelle sue edizioni successive questo difetto si fa sempre più vistoso: l'edizione del *BS* del 2002 ha ormai poco a che vedere col *Burlador*, trattandosi di una mescolanza arbitraria e non sempre fortunata di due versioni differenti, senza corrispondenza immaginabile con alcuna volontà di alcun autore. Si pensi anche solo al numero dei versi: sono 2.849 nella *princeps* (edizione fototipica di Xavier A. Fernández – che alla *princeps* manchi qualche verso è cosa sicura), mentre nelle tre edizioni di Rodríguez L-V passano dai 2.936 del 1987 (Reichenberger), ai 2.968 del 1990 (Cátedra), ai 3.019 della seconda edizione Cátedra del 2002.

Di altri aspetti delle edizioni di Rodríguez L-V, così come di quelle di Fernández e di Vázquez, nonché dei vari problemi filologici inerenti al testo del *BS* tratterò in altro luogo. Qui il problema dell'autore non s'è nemmeno sfiorato. Di chiunque si tratti, Tirso, Claramonte o un altro "ingenio" del secolo d'oro, l'autore del *BS* è un grande artista, quello di *TL* uno scrittore nel complesso piuttosto mediocre.

### Nota bibliografica

Si sono citati i seguenti testi: *Las dos versiones dramáticas primitivas del Don Juan*. «*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*» y «*Tan largo me lo fiáis*». Reproducción en facsímil de las ediciones *princeps* [sic]. Nu-

meración y prólogo de Xavier A. Fernández, Madrid, Revista Estudios, 1988; Don Pedro Calderón, *Tan largo me lo fiáis*. Introducción, texto y anotaciones por Xavier A. Fernández, Madrid, Revista Estudios, 1967; Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Edición, estudio y notas de Xavier A. Fernández, Madrid, Alhambra, 1982; Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*. Luis Vázquez. Edición crítica, introducción y notas, Madrid, Estudios, 1989; Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*. Edición de Everett W. Hesse y Gerald E. Wade, Salamanca, Almar, 1978; Andrés de Claramonte, *El Burlador de Sevilla*, atribuído tradicionalmente a Tirso de Molina. Edición crítica de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reichenberger, 1987 (citata come 1987a); Atribuida a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1989 (sorta di *editio minor*, ma con varianti rispetto alla precedente); Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis*. Estudio y reconstrucción del texto por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reichenberger, 1990; Atribuida a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2002 (undécima edición; nuova *editio minor* con altre novità testuali); Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*. Edición Ignacio Arellano, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral), 1991; Laura Dolfi (trad. it.), Tirso de Molina, *L'ingannatore di Siviglia*, Torino, Einaudi, 1998.

E i seguenti studi: Daniel Rogers, *Tirso de Molina. «El burlador de Sevilla»*, London, Grant and Cutler, 1977; Alfredo Rodríguez López-Vázquez, *Andrés de Claramonte y «El Burlador de Sevilla»*, Kassel, Reichenberger, 1987 (citato come 1987b); Alfredo Rodríguez López-Vázquez, *Lope, Tirso, Claramonte*, ivi, 1999; José M. Ruano de la Haza, *La relación textual entre «El burlador de Sevilla» y «Tan largo me lo fiáis»*, in *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al Siglo XX*, Madrid, Revista Estudios, 1995, pp. 283-295; Alfredo Rodríguez López-Vázquez, *Sobre la argumentación en torno a la autoría del «Burlador»*, 1988, poi in *Lope, Tirso, Claramonte*, 1999.

ALFONSO D'AGOSTINO  
alfonso.dagostino@unimi.it