

EL "CATÁLOGO" DE DON GIOVANNI Y EL DE DON JUAN TENORIO

In Italia seicento e quaranta,
in Lamagna duecento e trentuna,
cento in Francia, in Turchia novantuna,
ma in Ispagna son già mille e tre.¹

TAL EL RECUENTO de las conquistas de don Giovanni con que su criado, Leporello, quiere consolar a doña Elvira. En el *Tenorio* de Zorrilla, tanto don Luis como don Juan traen también sus listas de nombres.² La apuesta, un año antes, exigía seducciones y desafíos, y de todo han cosechado los dos galanes. No faltan las reminiscencias del *Burlador* de Tirso: princesas, pescadoras, palacios, cabañas...³ Pero lo que aquí importa es que el resumen de las tropelías está a cargo de don Juan y don Luis mismos, no de ningún criado. Y a diferencia de Leporello, que analiza estadísticamente país por país, sin indicarnos la cifra total, Zorrilla nos da la suma, a secas, de las seducciones de don Juan: 72. Número bien modesto (como que corresponde solo a un año de actividad) si lo comparamos con las 2065 conquistas de don Giovanni.

La leyenda, el folklore, la literatura abundan en parecidas enumeraciones: versos acumulativos, series de vanidades humanas unidas por un *ubi sunt* o sus equivalentes. En cancioneros antiguos y modernos, listas de santos y de lugares geográficos, de plantas y animales, y hasta de mentiras, exageraciones fantásticas y disparates. Unas coplas recogidas por Juan Alfonso Carrizo en el noroeste argentino nombran a cuarenta y dos muchachas que tienen loco de amor al cantante.⁴ A muy distinta altura, un pasaje de la *Iliada* (quizá interpolado) presenta a Zeus cuando dice a Hera su catálogo (XIV, 315-327): no

¹ Lorenzo Da Ponte, *Il Don Giovanni*, Nueva York, 1826, p. 18.

² José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, en *Obras*, t. 2, París, 1852, acto I, esc. 12, pp. 434-436.

³ Me refiero aquí, y en las páginas que siguen, al *Burlador de Sevilla* y no a *¿Tan largo me lo fiáis...?*, porque fue sin duda el *Burlador*, tan difundido, el que sirvió de base a la literatura donjuanesca posterior.

⁴ Juan Alfonso Carrizo, *Antiguos cantos populares argentinos* (Cancionero de Catamarca), Buenos Aires, 1926, p. 127.

“catálogo de Leporello”, como parece haberlo llamado algún helenista,⁵ sino de amadas a quienes el dios evoca tiernamente. Muy diverso es el tono de cierta anacreóntica,

Si tú pretendes contar
las hojas que Primavera
con verdes manos reparte...⁶

en que ese *contar* traduce una palabra griega emparentada precisamente con *catálogo*.⁷ El poeta explica, pues, que si alguien supiera *catalogar*, sumar todas las hojas de los árboles y todas las olas del mar, entonces podría ser *contador* de sus amores. Y a continuación pide se tome nota de ellos: veinte de Atenas, a los cuales agrega enseguida quince más. Luego, un batallón de Corinto y dos mil de diversos lugares; después, las bellas de Lesbos, Jonia, Caria y Rodas, sin hablar de las pasiones derramadas por Siria, Creta y otras regiones. Conocida es la boga anacreóntica del siglo XVIII: bien pudo Lorenzo Da Ponte, o su predecesor, Bertati,⁸ haber recordado esa oda para la primera parte de su aria, con tanta acumulación de países y cifras.

Junto a la jactancia amorosa (los alardes bélicos, también con su antigua tradición cristalizada en el *miles gloriosus* y luego en el soldado fanfarrón de la comedia renacentista: soldado —y no por casualidad— tan a menudo español, a lo largo del siglo XVI y hasta en el XVII. Por otro lado, es entre el XV y el XVI cuando crean Boiardo y Ariosto sus dos Orlandos, rebosantes de batallas, hazañas, retos, lances amorosos.

⁵ V. Alfonso Reyes, *Estudios helénicos*, en *Obras completas*, t. 18, México, 1966, p. 170.

⁶ Cito por la traducción de Quevedo, *Anacreón castellano*, en *Obras completas*, t. 2, Madrid, 1960, p. 760b. A diferencia de la mayoría de las versiones de las odas hechas por Quevedo a base del latín de Henri Estienne, ésta proviene de Élie André. (V. Sylvia Bénichou-Roubaud, “Quevedo helenista”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 14, núms. 1-2, 1960, p. 63, n. 33.) Corresponde a la oda XXXII, en *Anacreon with Thomas Stanley's Translation*, A. H. Bullen, Londres, 1893, p. 80.

⁷ Infinitivo presente, καταλογεῖν; infinitivo aoristo, καταεῖπειν, que es la forma utilizada en ese pasaje.

⁸ Giovanni Bertati, probable libretista de Giuseppe Gazzaniga para su ópera en un acto *Don Giovanni Tenorio o sia Il convitato di pietra*. La ópera figura también con otros títulos. Se representó unos nueve meses antes que la de Mozart. V. Frank Sedwick, “More notes on the Sources of Zorrilla's *Don Juan Tenorio*: The ‘Catalog’ and Stone-Mason Episodes”, *Philological Quarterly*, t. 38, 1959, p. 506; Armand E. Singer, *The Don Juan Theme, Versions and Criticism: A Bibliography*, West Virginia University, 1965, p. 52; y Leo Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford, 1959, p. 208.

El nombre de uno de sus héroes, Rodomonte, aparece como sustantivo común ya en el siglo XVI,⁹ y en ese mismo siglo y a principios del siguiente se escriben diversas colecciones de *rodomontadas* españolas, entre ellas la de Brantôme,¹⁰ la más famosa. A guerreros españoles de carne y hueso se les atribuyen declaraciones hiperbólicas que no se quedan cortas ante las de los imaginarios fanfarrones de las comedias italianas. Tema principal de esas jactancias es la valentía, y en segundo término el éxito con las mujeres. Las rodomontadas de Brantôme incluyen varios catálogos, uno de los cuales recordaría el relato de un Tenorio, si no fuera por el cúmulo de elogios y solicitudes que él dice recibir de las mujeres.¹¹ En las rodomontadas castellanas de Jacques Gautier hay asimismo varias en que el "matamoros" se precia tanto de sus prendas de seductor como de las de espadachín.¹²

Se han ido dibujando, pues, dos tipos de situaciones y caracteres, que a veces se tocan o entrecruzan: uno, el personaje que es autor de las hazañas y también de su narración; otro, el del criado o inferior que narra hazañas ajenas. Son las corrientes que irán a dar en el drama de Zorrilla y en el libreto de Da Ponte. Decisiva, en la línea de evolución que lleva a Leporello y su catálogo, es la abundancia de personajes antiheroicos y bufonescos en la *commedia dell' arte*. Ahí precisamente es donde se desarrolla el papel del criado a expensas del de su amo. Y es lo que ocurre con el *Burlador de Sevilla* en sus primeras versiones italianas, que tanto influyeron en las obras donjuanescas del *gran siglo* francés. Antes de 1650 tenemos ya un *Convitato di pietra*, el de Cicognini, que imita bastante de cerca el argumento del *Burlador* de Tirso. Cicognini da especial relieve —y esto es lo que aquí nos importa— al criado de don Giovanni, Passarino. Este recita a la pastora-pescadora Rosalba las aventuras de su amo, y le anuncia que agregará su nombre, el de Rosalba, a la lista. Seducida la muchacha, Passarino

⁹ V. Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, París, 1874, s. vv. *rodomont* y *rodomontade*; Hatzfeld, Darmesteter y Thomas, *Dictionnaire général de la langue française*, París, 1920, s. v. *rodomontade*.

¹⁰ Pierre de Bourdeille, sieur de Brantôme, *Rodomontades espaignolles*, en *Oeuvres*, t. 2, París, 1842. Compuestas a fines del siglo XVI, se publicaron póstumamente en 1665. Cf. también en el mismo tomo sus *Vies des dames illustres françaises et estrangères*, y los ocho discursos *Des dames gallantes*, que trata de diversos tipos de belleza, de clases de amor, de los aspectos agradables del amor, etc. Cada uno de estos libros es en sí un catálogo.

¹¹ Brantôme, *Rodomontades*. . . , p. 11.

¹² Jacques Gautier, *Rodomontadas castellanas*, Rouen, 1610, *apud* Joaquín López Barrera, *Brantôme y el género bufo y grotesco de las "Rodomontadas españolas" en la literatura francesa*, Madrid, 1923, pp. 23-24.

arroja la lista al público.¹³ Ingenioso recurso que, como veremos, habrán de imitar otros autores. Un par de años después, en comedia hoy perdida, Onofrio Giliberto nos presenta el criado de don Giovanni, Arlecchino, a cargo, probablemente, del papel principal. El criado no recita las conquistas de su amo, sino que, él también, lanza la lista hacia la orquesta e invita descaradamente a los espectadores a repasar esos nombres para ver si no figura entre ellos el de alguna pariente o conocida.¹⁴

En los don Juanes franceses que, anteriores al de Molière, parecen inspirarse en los italianos, vemos asimismo criados con listas de las jóvenes engañadas por el amo. Dorimon, en su *Festin de Pierre* de 1658, hace que Briguelle, el sirviente, nos hable en ese sentido de treinta y dos muchachas, *más las que se le han olvidado*.¹⁵ Un año después, en otro *Festin de Pierre*, el de De Villiers, el criado Philipin, hablando con la amiga de una de las víctimas de don Juan, menciona a sus compañeras de infortunio; le llevaría dos semanas, dice, enumerarlas. Pero él se conforma con imitar a Passarino y arroja al público la lista de nombres.¹⁶ Parecidos recursos teatrales se repiten a lo largo de los siglos xvii y xviii, principalmente en la *commedia dell' arte*, el teatro de títeres y las *Hauptaktionen* alemanas, pero también en obras como *The Libertine* de Thomas Shadwell, 1676, donde el catálogo de Jacomo, criado de don John, incluye toda clase de crímenes cometidos por su amo.¹⁷

En su primera encarnación dramática, el don Juan español no nos presenta ninguna lista como las que acabamos de ver. Nuestro Tenorio está demasiado ocupado en obrar, en ser quien es. Hay en él poca historia anterior, poca pre-historia, salvo el episodio a que alude su tío,

¹³ Giacinto Andrea Cicognini, *Il convitato di pietra*, en Georges Gendarme de Bévotte, *Le Festin de pierre avant Molière*, Société des Textes Français Modernes, París, 1907, acto I, esc. 13, p. 392.

¹⁴ Onofrio Giliberto, *Il convitato di pietra*, 1652, según las notas de Dominique Biancolelli, traducidas al francés por Th. Gueullette, en Gendarme de Bévotte, *op. cit.*, p. 343. Véase también, de este mismo autor, *La légende de Don Juan*, t. 1., París, 1911.

¹⁵ Dorimon, *Le Festin de Pierre, ou le Fils criminel*, en Gendarme de Bévotte, *Le Festin de pierre avant Molière*, acto IV, esc. 6, pp. 94-95.

¹⁶ Claude Deschamps, Sieur de Villiers, *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*, Heilbronn, 1881, acto IV, esc. 6, pp. 62-63.

¹⁷ Thomas Shadwell, *The Libertine*, en *The Complete Works*, t. 3, Londres, 1927, pp. 27-28: "Some thirty Murders, Rapes innumerable, frequent Sacrilege, Parricide; in short, not one in all the Catalogue of Sins have scap'd you" (28).

por el cual ha tenido don Juan que salir de España (I, vv. 77-86). Pero obsérvese cómo, al volver a Sevilla y al encontrarse con su viejo amigo Mota, pasa lista el burlador a ciertas muchachas que ha conocido antes. Don Juan las va nombrando y Mota le da cuenta de cada una de ellas (II, 166-205). No son para el burlador conquistas personales, sino mujeres, digamos, de propiedad pública. Son parte del panorama de Sevilla, y nada más. Esta falta de interés y memoria es, en don Juan, consecuente con sus consejos a Mota:

Sacalda, solicialda,
 escribilda y engañalda,
 y el mundo se abraza y queme. (II, 239-241)

Hombre tan poco sentimental no tiene por qué conservar listas.

Por el contrario, es curioso hallar en una obra inglesa de hacia la misma época del *Burlador de Sevilla*,¹⁸ un protagonista muy ufano del catálogo que cuidadosamente lleva al día. El Mirabel de Fletcher es un joven seductor, deseoso de evitar el matrimonio —aunque no logra evitarlo—. A Oriana, que lo persigue, le habla Mirabel de un libro donde figuran los nombres de todas las mujeres con quienes prometió casarse (II, 1, vv. 146-149). Y al hermano de esa muchacha, conocedor del libro, le sugiere maliciosamente que Oriana se ha enojado porque él, el seductor, no la añadió a la lista (II, 1, 168-173). Al final de la obra, Mirabel, sinceramente enamorado, ofrece quemar su libro “and turn a new leaf over” (V, 6, 87). Borrón y cuenta nueva.

Entre los primeros don Juanes españoles que sí mencionan un registro de víctimas, está el de Zamora. El protagonista de *No hay plazo que no se cumpla* pone todo su interés en seducir mujeres y en rehuir el yugo del matrimonio. Si lo descubren a tiempo —explica en la escena inicial del drama—, evita el casarse; si se sale con la suya, puede enriquecer con un nuevo nombre su “lista de despreciadas” (I, 1). Pero el verdadero catálogo de jactancias y desafíos aparece con el romanticismo, con la España pintoresca y violenta de ciertos autores franceses. Pasan entonces a primer plano figuras como la de Miguel Mañara, en cuyo testamento —que cito ateniéndome a la *Breve relación de la muerte, de la vida y virtudes de Miguel Mañara*, 1680, de Juan de Cárdenas— declara el pecador haber servido “a Babilonia, y al demo-

¹⁸ John Fletcher, *The Wild-Goose Chase* (1621), en *Elizabethan Plays*, Boston, 1933, pp. 883-923.

nio su príncipe, con mil abominaciones, soberbias, adulterios, juramentos, escándalos y latrocinios, cuyos pecados y maldades no tienen número, y sólo la gran sabiduría de Dios puede enumerarlos. . .” (154-155). En la leyenda y anecdotario de Mañara encuentran los nuevos escritores material abundante. De él se sirven Mérimée y Dumas para crear su híbrido personaje de don Juan de Maraña o Marana. Uno de los rasgos importantes de la leyenda es esa lista en que el desafortunado pecador anota los nombres de sus amantes y, con ellos, los de los maridos o pretendientes engañados, con la profesión de cada uno. Allí desfilan, desde un papa que encabeza la serie de los maridos hasta simples artesanos y labradores.

Mérimée da a este episodio, en *Les âmes du purgatoire*, la forma literaria que, con ligeras variantes, hallaremos también en Dumas. Cierta enfermedad retiene a don Juan en cama durante unos días, y él se distrae en componer la lista de las mujeres que ha seducido. Algún tiempo después, en un banquete, Maraña se jacta de que todas las condiciones sociales están representadas en su catálogo de damas, maridos y oficios. Pero su amigo D. Torribio [*sic*] observa que en la columna de maridos falta el nombre de Dios, y don Juan reconoce que entre las seducidas no aparece, en efecto, ninguna religiosa. Le da a su compañero las gracias por tan útil indicación, y le promete completar la lista antes de que pase un mes.¹⁹ Cuando, en busca de la religiosa, se encuentra con Sor Águeda, tiene la impresión de que ella ya figura en su lista (372). Y es verdad: Águeda ha sido en el siglo Teresa, su primer amor. Registro parecido hay en el drama de Dumas, *Don Juan de Marana ou La chute d'un ange*, salvo que el orden es ascendente en Dumas, y acaba con los nombres del papa y su amante. En una escena precursora del famoso desafío zorrillesco, don Juan comenta que figura ahí toda la “escala social”, y don Luis replica que sí, que es verdad, que el lobo ha entrado en la majada, pero ha dejado escapar la oveja más hermosa, la del Señor. Su adversario no puede negarlo, y, más arrogante que el Maraña de Mérimée, jura salvar la omisión antes de que pasen ocho días.²⁰

¹⁹ Prosper Mérimée, *Colomba, Le Vénus d'Ille, Les âmes du purgatoire*, París, 1886, pp. 370-371. El catálogo es incompleto; Maraña tiene dificultad en recordar todos los nombres. Detalle que parece enlazarse con otros casos semejantes, en particular el de don García en la misma obra. El amigo de don Juan, a punto de morir, le deja en herencia a su compañero sus dos amantes de Amberes, tres de Bruselas y otras que no puede traer a su memoria confundida (367).

²⁰ Alexandre Dumas, padre, *Don Juan de Marana ou La chute d'un ange*, en *Théâtre complet*, t. 5. París, 1889, pp. 56-63.

El *Don Juan Tenorio* de Zorrilla coloca frente a frente dos rodomontes cuyo gigantismo, sin complicaciones de fantasía paganizante, se ha reducido a escala moderna. En la espectacular apuesta, don Juan y don Luis se combinan como protagonista y deuteragonista: gran hallazgo de Zorrilla, que si algo recuerda de las obras donjuanescas anteriores, es, y sólo hasta cierto punto, la pareja de Maraña y su maestro y compañero en desmanes, don García, en el relato de Mérimée, o, más directamente, la rivalidad de Marana y Sandoval en el drama de Dumas. Tenorio y Mejía buscan, en tierras extrañas, pendencias, picardías y amores. Transcurrido el año, se reúnen para dar cuenta de sus aventuras. Ambos traen sus dobles listas: mujeres engañadas y muertos en desafío. Se intercambian las listas, y cada uno suma los nombres del otro. Zorrilla prepara así la sorprendente, terrible segunda parte de la apuesta. Don Juan pregunta a don Luis si echa algo de menos en el recuento. “Sí”, responde Mejía, “una novicia / que esté para profesar”. Don Juan ofrece complacerle, y, por si fuera poco, promete que a la novicia agregará “la dama de algún amigo / que para casarse esté”. Para cumplir semejante hazaña le bastan seis días (436 b). La irónica densidad de las palabras de don Juan es extremada: por una parte, la dama será la de don Luis; por otra parte, Tenorio no sospecha que la novicia llegará a ser su primer amor (con lo que Zorrilla invierte, sépalo o no, el orden cronológico en que había presentado Mérimée la relación Maraña-Sor Águeda).

Si ahora echamos un breve vistazo a Ciutti, el Catalinón o Leporello de nuestro don Juan romántico, lo hallaremos particularmente satisfecho de sí. Tiene cuanto quiere y más, sin que le falten las “buenas mozas” (429 a). Quien está acaso en condiciones de compilar su propia lista ¿para qué va a ocuparse de la del amo? Ciutti no es el criado adulatorio que anhela conocer de primera mano lo que es ser don Juan, como le ocurre a Leporello. Éste lleva el catálogo de su amo y se concentra en él con gran atención; lo tiene estudiado y analizado. Cuando la suerte le depara una ocasión de reemplazar a don Giovanni, comienza enseguida a imitarlo; pero pronto, apenas la situación se pone seria, vemos que todo eso no ha sido más que una valentónada: Leporello se espanta y huye.²¹ Salta a la vista el parentesco con sus antepasados teatrales, los soldados fanfarrones de la comedia italiana, y no con Rodomonte mismo. Porque tanto en el *Orlando innamorato* como en

²¹ Da Ponte, *op. cit.*, acto II, escs. 3, 7, 8, 9.

el *Furioso*, Rodomonte aparece como gallardo sarraceno, arrogante, soberbio, y él sí, verdaderamente valeroso. Frente al perdonavidas débil y cobarde, el Rodomonte de Boiardo tiene completa confianza en sí mismo. No le arredran ni todos los cristianos juntos, ni —como él dice— “tutto il paradiso con l’inferno”.²² Es arrojado e irreverente, igual que nuestro Tenorio. Por otra parte, es galán afortunado, y quiere sinceramente a su dama, Doralice. En el *Orlando furioso* se nos presenta igualmente audaz, “indomito, superbo e furibondo”,²³ igualmente orgulloso y descreído, igualmente enamorado y celoso. Pero su principal “catálogo” no es de aventuras amorosas, sino aquel en que el narrador, Ariosto, habla de los infinitos guerreros a quienes Rodomonte da muerte en la batalla contra París.²⁴ Si el héroe de Ariosto y Boiardo se envanece de sus fuerzas y dice bastarse solo, al menos prueba su valor en muchas lides antes de morir a manos de Ruggiero. Sus imitadores, en cambio, no son valientes más que de palabra, y llevan sus bravatas al último grado de exageración.

El Tenorio de Zorrilla no es ni el simple pillo, ni el fanfarrón. Muy lejos de Ciutti, su amo es el personaje extraordinario que cuenta sus propias hazañas cumplidas, como las cuenta Zeus, y no Leporello; como las del originario Rodomonte de Boiardo y Ariosto, y no como las de los bravucónes de las rodomontadas.

A lo largo del siglo XIX, no falta algún criado catalogador y algún don Juan que se haga leer los nombres de sus amadas, o amantes. Es el caso de Alfred de Musset en su fragmentaria *Matinée de don Juan*, de 1833.²⁵ Leporello es quien repasa aquí en alta voz la lista, y el español don Juan comenta epigramáticamente cada uno de los nombres, representantes todos del conjunto de “la escala social” de Francia, desde la marquesa altiva hasta la modistilla y la hermana de la Caridad (240-242). Lo cual da pie al español, a pesar de tanto epigrama, para un gran elogio colectivo de la mujer francesa (240). Pero como balance, después de tanto afán amoroso, “¿Qué es lo que te ha quedado?”, se

²² Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*. Classici Italiani, Novissima Biblioteca, Milano, s. a., Canto XXII, estr. 49.

²³ Lodovico Ariosto, *Orlando furioso*. Torino, 1928, Canto XIV, estr. 119.

²⁴ Ariosto, *op. cit.*, Canto XIV, estrs. 122-125. Como ocurre con tantos otros registros del género, éste también queda inconcluso. Después de dedicar cuatro estrofas a nombrar las víctimas de Rodomonte, Ariosto termina: “et altri molti: et io non saprei come / di tutti nominar la patria et il nome”. Para otro catálogo en esta obra, véase la lista de damas ilustres que, según la maga Melissa, serán la estirpe de Bradamante (Canto XIII, estrs. 56-73).

²⁵ *Oeuvres complètes*, t. 8. París, s. a.

pregunta don Juan a sí mismo, y se contesta: “¡Una sed ardiente, Dios mío!” (242). A *La chute d'un ange*, de Dumas, responde el romántico argentino Esteban Echeverría con su poema del *Ángel caído*, 1844.²⁶ Ante el espíritu de don Juan desfilan en visión cosmopolita todas las mujeres amadas: tres francesas, una inglesa, una italiana, tres sin nacionalidad precisa y “otras más” que no se detallan (395-400). Pero ya es éste un catálogo lírico, no articulado teatralmente. Sería inacabable registrar las variaciones que sobre el mismo tema se han sucedido desde entonces. Brilla entre todas la de la “Canción de otoño en primavera”,²⁷ en que Rubén Darío traza la plural y celeste historia de su corazón. A pesar del otoño, van desfilando sus amores con primaveral ternura, y su fórmula resumidora (659) coincide con la del don Juan de Musset, aunque aparezca incorporada en muy otro contexto vital:

Mi sed de amor no tiene fin;
 con el cabello gris me acerco
 a los rosales del jardín.

DENAH LIDA

Brandeis University

o

²⁶ *Obras completas*, t. 2. Buenos Aires, 1870.

²⁷ *Poesías completas*. Madrid, 1967, pp. 657-659.