

Don Juan durante los siglos XVII y XVIII

De cuantos argumentos pueden imaginarse á propósito para ser puestos en música, dudo que se encuentre ninguno mejor para ser tratado en lo noble forma del drama lírico, que la trágica historia del *Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Bien decía aquel ilustre crítico que fué el Padre Arteaga, que semejante asunto era «el más teatral que se ha visto sobre las tablas desde que hay representaciones». En efecto, todas las situaciones de la leyenda de *Don Juan Tenorio*, son dramáticas en extremo y eminentemente musicales, y no es de extrañar si tal argumento, en el que la rapidez de la acción y el continuo variar de los efectos, hace que se sucedan en vertiginosa carrera escenas de amor y de odio, idilios y desastres, imprecaciones y venganzas, sin que falte lo fantástico, lo maravilloso, lo inexplicable, que oprime el corazón del espectador, ha tentado á numerosos compositores que han pretendido tratar musicalmente tan extraordinarias aventuras. Puede decirse que el poema de *Don Juan*, así como el de *Fausto*, figuran entre los preferidos, sirvien-

do de tema á una larga serie de obras de mayor ó menor valor, pero casi siempre interesantes por más de un concepto.

Muchas de las creaciones musicales inspiradas por la leyenda del *Doctor Fausto*, son conocidas por todo el mundo, y, á decir verdad, entre tanta obra apreciable, puede asegurarse que no existe una interpretación definitiva del carácter del protagonista. No ocurre lo mismo con el personaje de *Don Juan*, que halló en Mozart un comentador musical incomparable y extraordinario, cuya creación portentosa no podrá nunca ser superada, por constituir la misma perfección. Así lo comprendió Goethe, cuando el 10 de Diciembre de 1797, en respuesta á Schiller, que le había expresado ciertas ideas acerca de la ópera en general, esperando que de ella, como ocurrió con el coro antiguo, pudiera nacer una forma dramática más noble, manifestaba que «semejantes esperanzas se encuentran plenamente realizadas en *Don Juan*, mas por desgracia, dicha ópera es un fenómeno único, y desde la muerte de Mozart no hay posibilidad de esperar algo que se le asemeje.»

Es, pues, justo, que tan admirable concepción, que ocupa lugar preeminente en la historia del arte, haya hecho olvidar cuantas obras se inspiraron en el mismo asunto, y que, con posterioridad á ella, resultase empresa ridícula y temeraria sólo el pretender imitarla. El *Don Juan* de Mozart, ha sido estudiado por infinitos críticos y comentadores, con minucioso detenimiento. No ha muchos años, Carlos Gounod le dedicaba un entero volumen, en el que analiza, puede decirse, que compás por compás, la magistral partitura, fuente en la que deben beber cuantos quieran conocer el secreto verdadero del drama musical. No ha ocurri-

do lo mismo con las otras creaciones—no despreciables por cierto—inspiradas en el mismo asunto, estudiadas por muy pocos y desconocidas por la generalidad. A pasarles revista, en forma sumaria, que el examinarlas detenidamente pudiera llevarme muy lejos, se encamina el presente trabajo, que juzgo capaz de interesar no sólo á los músicos, sino á los literatos y á cuantos curiosos pre-ocupe la historia del desenvolvimiento de la leyenda de *Don Juan*, en la literatura y en el arte.

Dejando á un lado cuanto concierne á los orígenes y antecedentes del drama famoso de Tirso de Molina, y á las innumerables encarnaciones del tipo del *Burlador* en todas las literaturas europeas, voy á ocuparme única y exclusivamente de sus relaciones con el arte de los sonidos, tema hasta ahora tratado en forma superficial y de pasada por cuantos han estudiado la colección del característico personaje en el mundo de las artes. Quienes deseen conocer estos y otros particulares concernientes al asunto, encontrarán, seguramente, en los trabajos de Pi y Margall, Revilla, Marqués de Valmar, Cotarelo, Blanco de los Ríos, De Simone Bronwer y Arturo Farinelli, entre los escritores españoles é italianos, sin contar otros varios debidos á franceses (Viardot, Latow, Laverdant), alemanes (Scheible, Eugel, Helbig), ingleses, suecos, rusos y holandeses, materia amplia y suficiente para saciar su curiosidad.

Como es sabido, la ópera nació y se desarrolló principalmente en Italia, y sin duda por esta causa, en aquella nación hallamos las primeras reproducciones musicales de la historia de *Don Juan*. Durante el siglo XVII, el argumento del *Convidado de piedra*, fué uno de los preferidos por la *Comedia dell' arte*. Se representaba en todas

partes y ponerla en escena constituía un buen negocio para las empresas. La música debía intervenir en aquellas reproducciones, y así parece desprenderse de las noticias que han llegado hasta nosotros de cierta representación efectuada en Febrero de 1669, en Roma, ante la Reina Cristina de Suecia. Ademollo nos cuenta que «Su Majestad alabó bastante la música, las transformaciones escénicas y los bailables, pero parece que se aburrió un tanto por la longitud del espectáculo.» Tal escrito es contrario á la opinión de Farinelli, que pretende que la primera ópera de *Don Juan* fué la de Le Tellier representada en París en 1713. Mi parecer es opuesto al del sabio catedrático de Inspruck. Creo que la fábula del *Convidado de piedra* fué puesta en música, en Italia, repetidas veces, durante el siglo XVII y los primeros años del siguiente. Descartando el drama, hasta ahora desconocido, de Onofrio Giliberto di Solofria, mencionado por Allacci (*Drammaturgia*, Roma 1666), Goldoni y Moratín, existen dos versiones italianas del mismo asunto, impresas repetidas veces, y debidas, al palermitano Andrés Perucci, que usaba también el pseudónimo de Enrico Preudarca, y al florentino, Jacinto Andrés Cicognini.

De ambas obras, conozco varias ediciones.

CONVITATO DI PIETRA, *opera trágica (in prosa)*, in Napoli per Francesco Mollo, 1672 é 1689;—(in —12) ad istanza di Francesco Massari.—Di Andrea Perucci di Palermo.

CONVITATO DI PIETRA, *ridotto á miglior forma ed abbellitto, é riformato sitto il nome di Enrico Preudarca*.—In Napoli per Gio. Francesco Pace. 1690 (in—12).

CONVITATO DI PIETRA, *opera esemplare (en pro-*

sa).—In Venezia—(sin pie de imprenta, ni fecha—in 12).—Del Dottor Giacinto Andrea Cicognini, florentino.

CONVITATO DI PIETRA, *opera esemplare (en prosa)*.—In Venezia per il Zamboni, 1691 (in 12).—Del Dottor Giacinto Andrea Cicognini, florentino.

IL CONVITATO DI PIETRA, *opera trágica, ridotta á miglior forma et abbellita dal Dottor Enrico Preudarca, dedicata al molto illustre signore Don Mario Mengani della citta di Yaci Reale. In Napoli, et spese di Tomasso Aicardo, MDCCVI (in 12)*.

IL CONVITATO DI PIETRA, *opera reggio et esemplare di Cicognini*.—In Bologna. Per Gioseff Longhi (in 12) sin fecha.

Del examen de dichas obras resulta que las dos debian ejecutarse con gran intervención de la música, pues aunque ambas están escritas en prosa, se encuentran en ellas frecuentes estrofas líricas destinadas indudablemente á ser cantadas. En la edición de Bolonia de la *opera reggia et esemplare* de Cicognini, hay muchos fragmentos líricos. La escena final de Don Juan en el infierno, está toda versificada y rimada. El drama en cuestión debió ser muy popular, ya que se representó en la ciudad antes nombrada, con éxito extraordinario, por los años 1709, 1746 y 1749, con música de un maestro ó de varios maestros, hasta ahora desconocidos. Sabemos por las *Memorie storiche di Bologna antica* (Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Bolonia) redactadas por un tal Ghiselli, que en 1709, la *opera reggia et esemplare* se representó en el *Teatro della Sala*; en el *Giornale* (Manuscrito de la misma biblioteca) escrito por Barilli, cronista de la ciudad, se consigna que *Il convitato di pietra* de Cicognini, se ejecutó en el *teatro Formigliari* el 11 de Septiembre

de 1746, asistiendo á la representación la Duquesa de Módena; y en el mismo documento se dice, que en Diciembre de 1749, la dicha obra se representaba en el *Teatro della Sala*, pero en ninguna de las mencionadas fuentes históricas, se encuentra dato alguno concerniente al autor ó autores de la música, que un examen del libreto, hace parecer necesaria para la representación.

No hay tampoco noticia de los artistas que compusieron la partitura de la obra de Enrico Preudarca y aquí no me cabe duda alguna de que la música intervenía, para subrayar ciertas situaciones del drama. He tenido ocasión de examinar un ejemplar de la *ópera trágica* de Andrea Perucci, de la edición impresa en Nápoles, á costa de Tomás Aicardo. La dedicatoria está fechada á 3 de Julio de 1706. En el teatro se encuentran infinitas estrofas dialogadas, *ritornellos* y *canzonette* (sic). Entre ellas citaré una especie de terceto de carácter francamente bufo.

PEMPENELLA. Su zompammo
Su cantamo
Ca Copinto no m' accochia.
Bella cochia
Lustra, é bella,
Viva Polecenella é Pempenella.

POLECENELLA. Che allegrezza,
Che dolcezza,
Stringe amore chisto lazzo.
Ca da gusto songo pazzo,
Ch' aggio mmano sta cacciobella.
Viva Polecenella é Pempenella.

DOTTORE. Voi cantar,
Voi balar,
Non piú libri, ne piú tiest,
Non piú codiz ó diziest,
Queta vita l' é piú bella
E viva Polecenella é Pempenella.

Este terceto, escrito en el dialecto popular, tiene el corte de otros muchos que pueden encontrarse con gran facilidad en las infinitas óperas bufas de la escuela napolitana, que entonces se hallaba en pleno florecimiento. Dos de los personajes, Pempenella y el Doctor, dicen claramente que van á cantar, y en numerosos pasajes del texto, se indica con precisión el punto donde comienza el canto, con la acotación estampada; *Si canta ó Musica*. Don Juan, en el tercer acto, tiene su *brindisi in musica*, y la escena de la estatua resulta de verdadera importancia musical. Véase el texto que transcribo:

STATUA. Don Giovanni.
DON GIO. ¿Che chiedi?
STATUA. ¿Vüoi musica?
DON GIO. Sì.
STATUA. Che si canti.

(*Si canta*).

O dé campi di Stige
Mostro il piú crudo é fiero
Che non cangi pensiero
¿Che puoi bramar di piú?
Cibatti
Saziatti
Godi su, su.

Sin duda, la última estrofa debía ser cantada dentro de la escena por un coro, escrito en la forma del madrigal, que aún seguía practicándose. Pudiera citar diversas estrofas como las anteriores, hasta llegar á la escena final, toda escrita en verso. Confirma la presunción de que semejantes pasajes debieron ser cantados, no sólo la indicación *Si canta ó Musica* antes mencionada, sino su misma abundancia. Los versos—los cantables pudiéramos decir—interrumpen la prosa unas veinte

veces en el primer acto, otras veinte veces en el segundo, con la acotación *si canta* y otras tantas en el tercero, previo el corriente aviso *Musica ó Si canta*. Como puede verse, se trataba de una partitura importante por su extensión, y más considerable, de seguro, que la compuesta por Le Tellier para la ópera cómica ó *vaudeville*, *Le festin de pierre*, que hizo representar en el teatro de la Foire Saint Germain de Paris, en 1713, con excelente éxito, según se afirma en las *Memories sur les spectacles de la Foire*.

Durante los últimos años del siglo XVII, se representó en Inglaterra una adaptación de la leyenda de *Don Juan*, hecha por Tomás Shadwell, imitador de Don Juan, y sucesor de Dryden en el cargo de poeta laureado. Para dicha obra, el gran Enrique Puscell, el más glorioso representante de la escuela musical inglesa, escribió una partitura, compuesta de arias, canciones y coros, destinados á hacer más tolerable al público inglés la tragedia *The libertine*. La música de Puscell debe ser en extremo interesante si nos atenemos á la canción *Nymphs and Sdepherds* y al coro *Inthese Delightful Fragrant Groves*, únicos fragmentos publicados del manuscrito íntegro, que se conserva inédito todavía en la rica biblioteca del *British Museum*, de Londres.

Y vengamos á la ópera cómica en tres actos de Le Tellier, ya mencionada, que se representó en Paris en 1713. Aunque no fué nunca impresa, por documentos de la época—las *Memorias* antes citadas—conocemos el argumento de esta obra. La acción es casi nula. En el primer acto, Don Juan seduce á una pastora y rapta á una recién casada. Las travesuras de Arlequin, criado del protagonista, llevan todo el segundo acto, al fin

del cual, caído en desgracia de su señor, el pobre escudero, logra difícilmente salvar su vida. La intervención de la estatua del Comendador, las dos invitaciones, y el castigo final del libertino, en el infierno, consumido por las llamas, suceden con arreglo á los argumentos de las comedias francesas ó italianas sobre este asunto, que por entonces existían. La obra de Le Tellier no tuvo nunca gran importancia y pronto desapareció, con la muerte de los espectáculos de la *Foire*, género que dió nacimiento á la ópera cómica francesa.

Según Farinelli, la primera ópera italiana sobre *Don Juan*, es aquella titulada *La pravità castigata*, que se representó en Brünn en 1734. En su opinión, el texto y la música deben ser obra de un tal Angelo Mingotti, que aquel mismo año había inaugurado con la compañía de ópera italiana que dirigía y con sus propias obras musicales, el nuevo teatro de dicha ciudad. A. Rille, que ha examinado el poema impreso, dice que las escenas son deslabazadas y de pésima factura. La acción se desenvuelve sin interés alguno. El Comendador aparece y desaparece entre nubes, y un terrible terremoto terminaba la obra, abriendo la sima en que los demonios precipitan al réprobo.

Desde su aparición en el mundo del arte, la leyenda del *Convidado de piedra*, fué acogida por los teatros de marionetas alemanes, con singular favor. En estas representaciones, que debieron ser numerosísimas, dada la cantidad de datos conocidos, la pantomima tomaba parte preponderante, lo que sin duda debió sugerir la extraña idea, de tratar el trágico argumento en forma de baile dramático. Por entonces, todos los asuntos eran buenos para ser bailados, y aunque nos parezca extraño, es lo cierto que *Don Juan y el Co-*

mendador, danzaron más de una vez la tremenda escena del convite. El primer baile de que tengo noticias, compuesto sobre tal leyenda, es el titulado *Le gran festin de Pierre*, pantomima y baile representada en 1746 en el teatro de la *Foire Saint Laurent*, de París, por la compañía que dirigía el actor Colin Restier, hijo. No he podido averiguar quien fuera el autor de la música de esta composición, ni ningún otro particular concerniente á tal espectáculo.

Ateniéndonos al orden cronológico, la obra que nos corresponde estudiar ahora, es una de las más interesantes que figuran en la larga serie, siquiera que no sea más que por la ilustre personalidad de su autor, el insigne caballero Gluck. En cierto curioso libro de un tal Goudard: *Remarques sur le musique italienne et sur le danse* (París 1775), se dice que para el baile *Don Juan oder des Steinerne Gastmahl*, representado en Viena hacia 1761 ó 1761, el caballero Gluck: *á composée una musique admirable*. Puede creerse sin vacilación semejante juicio, pensando que se trataba del futuro autor de *Orfeo*, *Ifigenia* y *Armida*, y teniendo en cuenta la fuerza dramática del argumento, y el extraordinario genio, más bien dramático que musical, del glorioso compositor. ¡Lástima que Gluck no hubiese compuesto una ópera de *Don Juan*, sobre un poema digno del asunto, en vez de haberse visto obligado á poner en música una trama tan primitiva como inocente, digna cuando más de servir de tema á cualquiera de las fantochadas pantomímicas á la moda en los teatros de marionetas alemanes, y á las que antes he hecho referencia.

La verdad es, que el libreto del baile de Gluck, carece de todo interés. En él se suprimen episo-

dios tan característicos como la invitación á la estatua, y personajes tan esenciales como el amante de Doña Ana. Para que nada falte, el difunto Comendador, no es el padre, sino un tío de la protagonista, peregrina invención del autor del libreto, que nos presenta á Doña Ana locamente enamorada del Burlador, y dispuesta en todo momento, aún después de la muerte del pariente, á bailar con su bien amado un paso á dos. Ni pastoras, ni damas, ni aldeanas turban estos amoríos. Nada de Tisbea, de Zerlina ó de Doña Elvira. Cuando menos se piensa, aparece la estatua del Comendador, que interrumpe el banquete celebrado por Doña Ana y Don Juan, anuncia á éste su fin próximo y le exhorta al arrepentimiento. Viendo su sermón perdido, entrega al Burlador á las furias que le arrastran al infierno. Allí termina el espectáculo. Los demonios se apoderan de Don Juan, lo encadenan, lo arrojan al fuego y lo tuestan á la vista del espectador, como edificante moraleja final. La obra de Gluck obtuvo un éxito extraordinario. De Viena, donde se estrenó en el *Königl. Hoftheater*, pasó á París, y en 1765, á Roma, ejecutándose después con gran aplauso en Turín, en Nápoles y en Milán. Es opinión de algunos musicógrafos, entre ellos el doctor B. Marx (*Gluck und die Oper*), que Gluck utilizó varios fragmentos de dicha obra, entre ellos el trozo de introducción, en sus partituras de *Ifigenia en Aulis* y de *Armida*. El hecho puede ser cierto, aunque no ha sido comprobado, ya que la partitura de este interesantísimo *Don Juan*, no ha podido ser reconstituida todavía.

Pocos años después, en 1769, se representó otro baile alemán, *Don Juan oder der steinerne Gaok*, muy semejante al de Gluck, en el comienzo