

de Darjomirsky, que estudiaremos más adelante, pero al comenzar el siglo XIX, la leyenda primitiva y el tipo original del protagonista, habían de sufrir radicales transformaciones. Nada se encuentra más lejos del *Burlador* de Tirso que el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, y lo mismo puede decirse de las concepciones interesantísimas debidas á Lord Byron, Puschkine, Grabbe, Alejandro Tolstoi y Nicolás Lenan, nuevas encarnaciones del héroe inmortal, contraposición del doctor Fausto, y como él representante de las eternas aspiraciones de la humanidad, y prueba de que tanto el idealismo como el sensualismo, el pensamiento como la acción, condenan al hombre á eterno martirio, dado que todo en este mundo es vanidad y nada más que vanidad.

II

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEON  
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

"ALFONSO REYES"

La ópera de Gazzaniga  
MONTERREY, MEXICO

Ya hemos visto como el asunto del *Convitato di pietra*, fué uno de los preferidos por los músicos italianos del último tercio del siglo XVIII. La *Comedia dell' arte* había popularizado el argumento, y cuando un empresario se hallaba apurado, el medio más fácil y seguro de solucionar el conflicto, era improvisar un espectáculo en que figurasen Don Juan y la estatua del comendador, lo que bastaba para llenar el teatro y la caja. He citado lo que el gran Goethe escribía desde Roma á su amigo Zelter, acerca de un *Don Giovanni* que bien pudo ser el de Vincenzo Fabrizzi ó el que va á ocuparnos. Pero á más de éste, los testimonios abundan. No quiero pasar por alto que Moratín en sus interesantes notas redactadas durante el viaje que realizó por Italia, hallándose en Bolonia en 1795, ocho años después del estreno de las óperas de Mozart y de Gazzaniga, consigna que la concurrencia acudía tan numerosa á las representaciones del *Convitado de piedra*, «que por no haber ya asientos, una gran parte de ella vió la comedia en el mismo techo y apenas quedaba lugar para la representación.»



Muy singular debió parecer tal apresuramiento, á quien al hablar de tan interesante leyenda no vacilaba en decir: «Cien años antes había escrito el P. Gabriel Téllez (conocido bajo el nombre de Tirso de Molina) la comedia *El Burlador de Sevilla*, la más á propósito para conmover y deleitar á la plebe ignorante y crédula. Representada con aplauso en los teatros de España, pasó á los demás de Europa: en Francia se hicieron cinco traducciones de ella (más ó menos libres) por Villars, Dorimont, Dumesnil, Tomás Corneille y el gran Molière. Goldoni, en el siglo anterior al nuestro, no se desdeñó de repetirla. Zamora trató de refundirla... dió al carácter principal mayor expresión... y conservó al teatro una comedia que siempre repugnará la sana crítica.» Extraño juicio que no he reproducido en toda su extensión, y que no merece siquiera ser refutado. El tiempo se ha encargado de demostrar cuánta razón tenía el P. Arteaga, mucho más profundo crítico que Moratín, al reconocer la importancia dramática de la leyenda del *Convidado de piedra*; que si en el pasado inspiró á Tirso de Molina, á Don Alonso de Córdoba y Maldonado (*La venganza en el sepulcro*, comedia manuscrita, procedente de la biblioteca del duque de Osuna, hoy en la Nacional), á Don Jacinto Cordero (*El convidado de piedra*, comedia citada por García de la Huerta en su *Catálogo del teatro español*, que no hay que confundir con otra comedia del mismo autor: *No hay plazo que no se llegue, ni deudas que no se paguen*, atribuída falsamente á Lope ó á Moreto, y de argumento en nada parecido al de Don Juan), y á Don Antonio de Zamora (*No hay deuda que no se pague, ni plazo que no se venza y convidado de piedra*), por no citar más que autores españo-

les; ha inspirado en tiempos posteriores, siempre sin salir de nuestra patria, á ingenios tan preclaros como Zorrilla, Espronceda, Fernández y González (su disparatado drama *Don Luis Osorio*, en el que se encuentra una curiosa escena, en la que el protagonista invita á cenar en su compañía á los espectros de Don Juan Tenorio, Don Miguel de Mañara y Don Félix de Montemar entrevista que hubiera podido ser curiosa, si el fantasioso autor se hubiera tomado el trabajo de desarrollarla), y Don Antonio Hurtado (*Monólogo de Ultratumba*), hasta llegar á Campoamor y á los malhadados engendros dramáticos de Bartrina (*El nuevo Don Juan*) y de Careta y Vidal (*El audaz Don Juan Tenorio*), dando lugar á una serie de obras, que, si no todas han alcanzado el favor del público, ninguna es indiferente en absoluto; tal es el interés que las presta la figura del héroe legendario, que siempre seducirá á los artistas y dará que pensar á los filósofos.

Nos hemos alejado un poco del asunto y la digresión ha sido larga, pero el tema es tan interesante y se presta á tantos comentarios, que la pluma se escurre sin querer y se extiende más de lo conveniente. Tengo por seguro que el lector me habrá dispensado, y vuelvo á la ópera de Gázaniga, objeto y fin del presente estudio.

Paréceme probable que la producción que va á ocuparnos, debió ser encargada al ilustre maestro de la escuela veneciana, por el empresario del teatro *Giustiniani San Moisé*, ansioso de competir con su rival el empresario del teatro *San Samuele*, que representaba con gran éxito *Il nuovo convitato di pietra*, de Francesco Gardi. Pudo ocurrir perfectamente lo contrario, ya que las dos óperas se estrenaron durante la misma tempora-



da; pero es seguro que ni el compositor Gazzaniga, ni su colaborador el poeta Bertati, al escribir su obra, pudieron suponer que había de servir de base á una de las producciones musicales más perfectas de todos los tiempos. Porque es un hecho probado, y el ilustre crítico doctor Chrysander fué el primero en reconocerlo, que si el ábate Da Ponte se aprovechó en grande del poema italiano, Mozart se inspiró en la música de su predecesor—hasta confrontar algunos compases de la agitada introducción que precede á la escena entre Doña Ana y Don Juan en el primer acto de la concepción mozartiana, y que reproducen casi nota por nota la escena análoga de la ópera de Gazzaniga—pero se inspiró, como el autor de *Il flauto mágico* podía hacerlo, es decir, creando, porque el genio de Mozart era incapaz de reproducir.

La verdad es, que hoy día, no podemos explicarnos el *Don Juan* de Mozart, sin la existencia del *Convitato* de Gazzaniga, y que la modesta ópera italiana, la única que al lado de la otra genial partitura, tiene importancia artística é histórica, vivió largos años enfrente de su afortunada rival y mereció ser aplaudida por todos los públicos.

En compañía de la ópera que nos ocupa, que tenía un solo acto, y para completar el espectáculo, se representó un *Capriccio dramático*, puesto también en música por Gazzaniga, sobre texto del poeta Giovanni Bertati, autor del *Matrimonio secreto* del Napolitano Cimarosa, y de *L'isola d'Alcina* y *La Vendemmia*, ópera del mismo maestro veneciano. Presume el doctor Chrysander, que el poema del anónimo *Convitato* inserto á continuación del texto del *Capriccio*, debe ser también obra del mismo Bertati, y semejante opinión me parece muy razonable. El libro, impreso por Antonio

Casali, contiene: *Il capriccio drammatico, rappresentazione per musica in un atto, poesia di Giovanni Bertati musica tutta nuova di vari signori maestri, per la seconda opera di carnevale*; al que sigue como segunda parte del espectáculo: *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra in 25 scene*, sin otra indicación respecto al poeta, ni al conjunto. Aunque esto da lugar á dudas, está probado que las partituras de una y otra obra fueron escritas por Gazzaniga. El poema de Bertati, puesto en música por dicho maestro, se representaba ya en otoño siguiente en varias ciudades de Italia, en Varese, por no citar más que ésta. El libreto, impreso en dicha ciudad, es idéntico al de Venecia y lleva la misma indicación, *Musica tutta nuova di diversi maestri*, y en efecto, la partitura del *Capriccio drammatico*, era de Giovanni Valentini, en tanto que la del *Convitato* era la de Gazzaniga. Esta última ópera se hizo popular muy pronto, representándose aquel mismo año en Ferrara, Bergamo, Milán, Lucca y Roma.

Como es sabido, las cuestiones teatrales constituían en Viena por aquellos tiempos, verdaderos asuntos de Estado, así que á nadie extrañará, que tanto el emperador como sus ministros, quisieran tener á todo trance en la capital, los mayores libretistas, los mayores compositores y los mayores espectáculos de ópera. Dado el éxito que la partitura de Gazzaniga había obtenido, es natural que al momento pasara de Venecia, á la capital del imperio, para ser ejecutada en el teatro de la corte. Indudablemente, allí la vieron representar el ábate Da Ponte y Mozart, quienes comprendieron al punto el partido inmenso que se podía sacar de tan excelente poema. Para Da Ponte, el trabajo era sencillo, seguiría casi escena por



escena el poema de Bertati, alargando algunos trozos, acortando otros, profundizando los caracteres y suprimiendo algunos personajes inútiles, como el de Doña Ximena. Para Mozart, la empresa era más difícil, él, sólo podía aprovechar algunos detalles de la música de Gazzaniga; él, no podía más que crear, y ya sabemos la maravilla que escribió; pero la ópera italiana fué la chispa, que prendió la luminosa hoguera.

Podrá decirse que juzgo con mucha desventura el modo de proceder del poeta laureado de la corte austriaca, pero en puridad de verdad, el abate Da Ponte era muy poco escrupuloso. Aprovechaba cuantos materiales caían á su alcance, y no siempre declaraba las fuentes en que se había inspirado. En sus curiosas *Memorias*, llenas de soñadas aventuras, en las que se pinta siempre con los mejores colores, dice pestes contra el poeta Bertati, destinado á sucederle en su puesto de poeta cortesano. Quizás se expresara con tanta crueldad, para disimular mejor su latrocinio, porque no hay duda que la gloria de haber compuesto el poema que inspiró á Mozart, corresponde con mayor derecho á Bertati, al insultado Bertati, que en su *Capriccio*, suprimido por Da Ponte como inútil, declaraba lealmente que su comedia habrá sido:

Ridotta... fra la Spagnuola  
di Tirso di Molina,  
tra quella di Molière,  
é quella delle nostri Comedianti.

En vista de cuanto antecede, creo conveniente estudiar el libro que fué utilizado por Gazzaniga. He tenido ocasión de examinar con detención un ejemplar impreso para la representación de la ópera en Reggio. Semejante curiosidad bibliográ-

fica se conserva en la Biblioteca de Santa Cecilia de Roma, y responde al presente señalamiento: *Don Giovanni | Tenorio | ó sia | Il convitato | di Pietra. | Dramma Giocoso per musica | di un atto solo | da reppresentarsi | in Reggio | Nel' Teatro | Dell' Illustriss Publico | Il carnevale dell' anno | 1789 | In Reggio | Per Giuseppe Davolis | Con approvazione.*

Transcribo la lista de los personajes y el nombre de los cantantes que interpretaron la obra:

DON GIOVANNI TENORIO. . . . .	Sig. Giacinto Peroni.
DONNA ANNA, figlia dil Comendatore d' Oljola. . . . .	Sig. Rosa Leoni Inglese
DONNA ELVIRA, sposa promessa di Don Giovanni. . . . .	Sig. Anna Peroni.
DONNA XIMENA, dame di Villene.	Sig. N. N. Reggiano.
IL COMENDATORE, padre di Donna Anna. . . . .	Sig. Sante Pierazzini.
DUCA OTTAVIO, sposo promesso della medesima. . . . .	Sig. Santino Staldi.
MATURINA, sposa promessa di Biagio. . . . .	Sig. Angiola Peroni.
PASQUARIELLO, servo confidente di Don Giovanni. . . . .	Sig. Giacomo Pistorozzi.
BIAGIO, contadino sposo di Maturina. . . . .	N. N.
LANTERNA, altro servo di Don Giovanni. . . . .	N. N.

Servitori dereisi che non parlano.—La scena e in Villena nell' Aragona.—La Musica e dell' celebre Sig. Maestro Giuseppe Gazzaniga.

Veamos un poco cómo se desenvuelve la acción dramática que está dividida en cuatro cuadros. Primero: parte del jardín del palacio del Comendador, que corresponde á las habitaciones de Doña Ana. Es de noche. Pasquariello aguarda á su amo, que ha penetrado por sorpresa en el



pabellón de la dama con propósito de seducirla. A poco sale Don Juan perseguido por la ultrajada doncella, que grita pidiendo socorro. Acude el Comendador, á quien Don Juan desafía y mata; y aprovechando el desmayo de la desventurada Doña Ana, huye acompañado por *Pasquariello*. Llega el duque Octavio, que encuentra á su prometida sumida en el mayor dolor, y trata en vano de consolarla, ésta le exige promesa formal de que hará cuanto pueda por vengar la muerte de su padre y la grave ofensa que le han inferido, en tanto que ella, doblando la cabeza ante el destino, huye del mundo.

«Finchè il reo non si ocopre, e fuiche il Padre  
vendicato non resta; in un ritiro  
voglio passar i giorni.»

Cuadro segundo: Campiña con habitaciones rústicas y señoriales fuera de los muros de Villena. Don Juan y *Pasquariello* comentan todo lo ocurrido en casa del Comendador, cuando les sorprende Doña Elvira, que viene buscando á su prometido esposo. Don Juan, que está enamorado á Doña Ximena, se burla de su abandonada amante y logra dejarla sola con su criado, que aprovecha la ocasión para enseñarle la famosa lista—*Madamina il catalogo e questo*,—en que se consignan los nombres y las innumerables conquistas realizadas por su señor, y acaba por llevársela engañada de aquel lugar, donde debe celebrarse la cita de Don Juan con Doña Ximena, quienes no tardan en reunirse y sostener un diálogo amoroso, tras el cual, el galán consigue que la incauta dama le siga á un pabellón que en aquellas cercanías posee. *Pasquariello*, que viene á buscarle, se tropieza con los novios Maturina y

*Biagio*, que van á casarse acompañados por un grupo de aldeanos que tocan las castañuelas (*Nacchere* conforme dice el original) y danzan alegremente. El criado, remedando á su amo, trata de seducir á la aldeana, á quien dice que se llama *Don Giovannino*. Don Juan, que ha escuchado toda la escena desde su pabellón, al ver la belleza de la joven desposada, decide enamorarla, y presentándose de improviso, riñe á *Pasquariello*, hace el amor á la muchacha, y como el novio Blas pretende oponerse, le da de bofetones. Por último, se lleva seducida á la desgraciada Maturina. Doña Ximena, cansada de esperar el regreso de su burlador, sale á buscarlo, y hallándose con *Pasquariello*, le pide informes de su señor. El criado comienza á hablar muy mal, y casi se apresta á revelar la falaz conducta del infatigable seductor, cuando llega de nuevo Don Juan, que le obliga á desdecirse, jurando á Doña Ximena que se casará con ella. Doña Elvira, que ha estado acechando, descubre las mentiras del libertino, á quien acaba de confundir Maturina, que se presenta inopinadamente. Don Juan, con extrema habilidad, se desenvuelve entre las tres mujeres, que le asedian reclamando el cumplimiento de las promesas que á cada una en particular hiciera, y acaba por alejarse con Doña Ximena, dejando solas á Maturina y Doña Elvira, que se increpan, creyéndose locas mutuamente.

Cuadro tercero: Plaza en Villena, donde se alza la estatua ecuestre del Comendador. El duque Octavio paga al escultor que ha terminado la hermosa obra y le hace grabar una inscripción en el pedestal, á los pies de la efigie. Cuando ambos personajes se alejan, llega Don Juan, seguido de *Pasquariello*. Vienen á ver el monumento erigido

28440

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN  
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
"ALFONSO REYES"  
Año. 1625 MONTERREY, MEXICO



á su víctima, y leen la inscripción recién grabada que dice así:

Di colui, che mi trasse á morte ria  
Del Ciel qui aspetto la vendetta mia

Esta demanda de justicia al omnipotente, sólo inspira risa á Don Juan, quien, con objeto de mostrarse del difunto, ordena á su criado que lo invite á cenar. Pasquariello, lleno de pavor y á duras fuerzas, cumple el mandato:—*O statua gentilissima*—quedándose atónito al ver que la estatua mueve la cabeza de arriba á abajo, como diciendo que sí. Don Juan, para demostrar que no conoce el miedo, repite á su vez la invitación, obteniendo que la estatua le conteste con voz lúgubre y cavernosa: *Iré*.

Ultimo cuadro: Salón en casa de Don Juan. Lanterna y otros criados se apresuran á disponer la cena. Don Juan les da prisa. Entra Doña Elvira, que se postra ante su amante, diciéndole que nada pide para ella y que está decidida á terminar su vida en un claustro; pero que le ruega que se arrepienta y tema el castigo del cielo. El descreído Don Juan se burla de la desgraciada, y sentándose á la mesa, la invita á tomar parte en el banquete. Una pequeña orquesta en escena, compuesta de varios instrumentos, acompaña con sus tocatas los distintos servicios. Pasquariello, á escondidas de su amo, hurta bocados de los mejores platos. Oyense golpes á la puerta; Doña Elvira huye, el criado acude á abrir y regresa despavorido, escondiéndose bajo la mesa. Aparece la estatua del Comendador, que, á su vez, invita á Don Juan á cenar, y al ver que éste acepta, le pide que le tienda la mano en señal de amistad. Don Juan,

siempre audaz, accede á su demanda, y apenas la estatua ha cogido su diestra, escucha que le dice: *Péntiti, cangia vita*, y como el Burlador se revuelve airado contra el espectro, y se resiste al arrepentimiento, es arrastrado al abismo. La escena se transforma en el infierno, y el espectáculo termina con la vista de Don Juan ardiendo entre los condenados, atormentado por las furias infernales. Este cuadro final fué, sin duda alguna, impuesto al poeta y al músico por el público veneciano, habituado á las tradiciones establecidas por la *Comedia dell' arte*.

A quien conozca la obra de Mozart, no hay necesidad de señalarle la semejanza profunda que existe entre el poema de Bertati y el del abate Da Ponte. El primero era un verdadero poeta dramático, el segundo un excelente poeta musical. Bertati traza un carácter en pocas líneas, Da Ponte debilita los caracteres, pero escribe arias más primorosas. Aquél cuida más de animar la escena que de cincelar el verso, éste pule el estilo y logra dar alguna apariencia delicada á las pasiones que no supo expresar sino de un modo torpe, logrando reproducir de modo admirable aquella vida fácil y voluptuosa, todo placer y frivolidad, que se disfrutaba á fines del siglo XVIII, lo mismo en Viena que en Venecia.

Hay que decir la verdad, el abate Da Ponte modificó muy poco la acción delineada por su antecesor. Tanto las primeras escenas como las últimas, en ambos dramas, tienen estrecha semejanza, y si Da Ponte suprimió en un principio la conclusión prescrita por la *Comedia dell' arte*, las exigencias del público, la obligaron á establecerla. Los personajes y los caracteres son iguales en las dos obras, sólo falta en la segunda el tipo de



Doña Ximena, supresión importante, que quitando una conquista á Don Juan, da nueva forma al drama. Tampoco figura Lanterna, el otro criado del protagonista, cuyas funciones son encomendadas á Leporello. Respecto al carácter del héroe legendario, es siempre el mismo libertino, intrépido y audaz, ansioso de gozar á todo trance; Da Ponte lo ha mejorado un tanto, haciéndole más refinado.

Doña Elvira, que es en la ópera de Gazzaniga «*sposa promessa di Don Giovanni*», en la obra de Mozart se presenta como «*donna di Burgos, abbandonata del amante*». En realidad, es una misma persona, incapaz de dominar la loca pasión que le inspira Don Juan. Puede meditar alguna vez la venganza, pero siempre está dispuesta á perdonar. Una frase amorosa del Burlador le hace olvidar todo lo pasado, y ciega por su vehemente amor, se dejará engañar una y mil veces. Recordar con qué delicadeza, el arte tan psicológico de Mozart ha sabido reproducir este carácter tan femenino, en sus más exquisitos é imperceptibles matices. Su escena tragicómica con Leporello, disfrazado, es un añadido de Da Ponte, que la misma música del maestro no logra salvar, y que hubiera debido suprimirse, como el diálogo entre Elvira y Maturina, del libreto de Bertati.

La única novedad del poema tratado por Mozart, es la figura de Doña Ana, carácter apenas esbozado en la ópera veneciana, que domina la concepción alemana, y que juzgo más bien creación del gran músico, que idea de su superficial libretista. La hija del Comendador, en la obra de Gazzaniga, ante la muerte de su padre, se resigna, y, en efecto, se retira á un convento; por un verdadero rasgo de genio, Mozart transforma

aquella resignación en una energía indomable, decidida, resuelta entre el destino; convirtiendo á Doña Ana en una especie de Némesis vengadora que conduce la acción, motivando el conflicto trágico, y provocando la catástrofe final. Tal carácter es digna contraposición de la grandeza del héroe, y constituye una figura severa y majestuosa, capaz de todo, por cumplir su misión en la tierra: vengar la muerte de quien le diera vida, y desenmascarar y castigar al culpable. Estoy persuadido que esta creación sublime se debe á Mozart y no al libretista. La desaparición de Doña Ana, después de las primeras escenas, era una falta grave, pues impedía el gradual desarrollo de las violentas pasiones manifestadas en el comienzo del drama. No era posible excluir la figura más trágica del cuadro, y Mozart lo comprendió así, escribiendo para ella una parte que no le cede en importancia á la de Don Juan y que es una maravilla de observación psicológica. La música supera en expresión á las otras artes, y por un verdadero milagro descubre el más profundo arcano de la poesía.

Zerlina procede de Maturina y doña Ximena, y sólo el arte finísimo del futuro autor de *Il flauto magico* podía idealizar esta gentil criatura, que toma el amor como cosa de juego, y sin dejar de querer á su Masetto, se deja seducir por el lindo y gallardo caballero que la requiebra. El duque Octavio es más hombre en el poema de Bertati. En el libro de Da Ponte, su intervención es completamente pasiva, si se mueve es á impulsos de su prometida, y su importancia es tan sólo musical. Nunca me he podido explicar cómo Mozart pudo contentarse con esta especie de *cicisbeo* insubstantial, que canta arias deliciosas, esta es la



verdad, pero que nunca se atreve á obrar como un hombre, teniendo á su lado una mujer del temple de doña Ana. Para concluir, Leporello es fiel trasunto de Pasquariello; y Masetto, reproducción exacta de Biagio, sólo que su tortura es más larga en el poema de Da Ponte. No hay que olvidar que el famoso abate tenía que desarrollar en dos actos lo que Bertati había condensado en uno. La diferencia capital entre ambos poemas estriba en que la ópera de Gazzaniga tiende más bien á lo cómico y á lo bufo, en tanto que la creación de Mozart pretende ser trágica.

Que yo sepa, la partitura de Gazzaniga se encuentra, aunque incompleta, en tres manuscritos; en la Biblioteca del Liceo Musical de Bolonia, en el Archivo de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena y en los Depósitos copiosísimos de la casa Ricordi de Milán, que haría obra meritoria publicando tan curioso documento; porque la composición que nos ocupa no es, ciertamente, indiferente. Aunque resulte muy pequeña al lado de la concepción mozartiana, conserva su valor, y se mantuvo en repertorio en Italia hasta los primeros años del siglo XIX. En 1791, *Il convitato di pietra* se representaba con gran solemnidad en París, y para esta ocasión, Cherubini, entonces director de orquesta del Teatro Italiano, añadía á la partitura un cuarteto «*Non ti fidar ó misera*» de su composición. Al año siguiente la ópera era ejecutada en Lisboa, y el texto italiano-portugués impreso con este motivo, ha sido descrito por Engel en su conocida compilación sobre *Don Juan*. Cuatro años después, en 1796, según consigna Carmena en su *Crónica de la ópera italiana*, se cantaba en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid. En Febrero de 1794, la ópera de Gazzani-

ga era anunciada al público de Londres, como gran ópera trágico-cómica, verdadera maravilla, que había de ser representada en compañía de un *Capricho dramático* puesto en música por Cimarosa, de selectos bailes durante los intermedios y de una gran procesión final, con trajes á la usanza española. Tan sorprendente espectáculo fué ejecutado la noche del 1.º de Marzo siguiente en el Teatro Haymarket. La música se decía compuesta por cuatro maestros, Gazzaniga, Sarti, Guglielmi y Federici, y el poema—¡oh, sorpresa!—«*arenoso*, by L. Da Ponte poet of this Theatre.» El ex-poeta laureado de la corte austriaca residía por entonces en Londres, llevando una vida aventurera, y como no le fuera posible hacer representar la obra en que había colaborado con Mozart, bien fuera por encargo, bien por *pane lucrando*, se apropió descaradamente lo ajeno—anteriormente lo había hecho con mayor disimulo,—dando como suyos los versos de su rival y sucesor, y arreglando con *pasticcio*—en el que debió introducir fragmentos de la creación mozartiana,—que después de dos representaciones cayó para no levantarse más.

Antes de dar por concluido este trabajo, me parece lógico consignar algunas noticias acerca de Gazzaniga, artista de la escuela veneciana, sumamente apreciado en su tiempo. Sus numerosas obras gozaban de gran fama, y no sólo se ejecutaban en los teatros italianos, sino que se representaron en las cortes de Sajonia y Austria. Para Dresde escribió las óperas *La contesa di nuova luna* (1778) y *La donna capricciosa* (1780), que fué muy celebrada, y para Viena *Il finto cieco* (1771). Es seguro que Mozart debió conocer algunas de sus composiciones. Conviene notar las coinciden-



cias de que ambos maestros pusieron en música la tragedia lírica del abate Varesco: *Idomeneo* (en 1781 Mozart y en 1790 Gazzaniga), y que el compositor italiano escribió un *Senaglio d'Osmano* (Florencia, 1785) y un *Impresario in angustie* (Ferrara, 1789) sobre libretos muy parecidos á los tratados por el insigne músico de Salzburgo en *Die Entführung aus dem Serail* (Viena, 1782) y *Der Schauspiel Direktor* (Scheenbrun, 1786), lo que permite suponer que pudiera existir alguna rivalidad entre los dos compositores. Pero si el nombre de Mozart ha llegado hasta nosotros lleno de gloria, apenas si queda memoria del pobre Gazzaniga y de *La dama soldato*, que fué su ópera más famosa y popular.

¡Después de todo, puede que su mejor título para la posteridad sea haber escrito ese *Convitato di pietra*, que dió motivo al inmortal y admirable *Don Giovanni!*

III

## Mozart y Vicente Martín

¿No os ha sucedido alguna vez, que al proseguir un camino que os habíais propuesto emprender, atraídos por cualquier cosa curiosa ó interesante, habéis alterado el rumbo directo, recorriendo senderos y vericuetos que os alejaban un tanto del fin primordial de vuestra marcha? Tengo por seguro que sí. ¿Porque á quién no le es más grato que caminar aprisa por una vía determinada, vagar libremente por el campo, deteniéndose á aspirar el aroma de las flores ó á contemplar los aspectos del paisaje, sin hallar ningún sendero conocido? Algo análogo me ha ocurrido en el transcurso de este trabajo, pues he de detenerme á examinar un punto que creo interesante, por más que no tiene conexión inmediata con el asunto que nos ocupa. El músico español Vicente Martín no compuso ninguna ópera sobre la leyenda del *Convitado de piedra*, pero no obstante tiene algo que ver con la partitura inmortal del divino Mozart, la más profunda y completa interpretación del drama.

Cuanto concierne la partitura de *Don Giovanni*, merece fijar la atención, y no es por cierto una

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN  
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
"ALFONSO REYES"  
1946. 1625 MONTERREY, MEXICO