

## Los «Don Juan» del siglo XIX

Al comenzar la última centuria, se inicia una nueva fase en la historia del héroe de la leyenda del Convidado de piedra. El Don Juan moderno, no es más que un pálido reflejo del antiguo, ha cambiado tanto, que apenas si por llevar el mismo nombre y ser posible identificar sus antecedentes, nos es posible reconocerle. El romanticismo, con sus fantasías sentimentales, con sus terrores misteriosos y sus conflictos patéticos, influyó sobre su carácter, y el *byronismo* y el *walterismo* le dieron buena dosis de ideas pesimistas y desesperadas, bastante para hacerle aborrecer la vida. Por último, las lucubraciones filosóficas de nuestros días le han quitado toda juventud, convirtiéndolo en un sér meditativo, dominado por el concepto de la nada, desengañado ante la vanidad de todo. Aquel hombre de instinto y de acción, aquel titán incansable, curioso de derrochar su energía y de gozar á todo trance, que podía decir con verdadera arrogancia:

Tengo bríos  
y corazón en las carnes,

ha enfermado, padece neurastenia. Sentimental, escéptico y cínico, la vida le pesa, y el placer le re-

sulta una fuente de males y de disgustos, no sabe en qué copa beber, y todos los licores le resultan igualmente amargos. De figura dramática, se ha transformado en figura lírica, casi elegíaca. Hombre irresoluto, reflexivo y meditabundo, se pierde en especulaciones metafísicas, es capaz del arrepentimiento, siente compasión de sus víctimas, y no necesita la intervención sobrenatural para su castigo, en su propia conciencia ha hallado el gusano roedor que le llevará á la muerte. Confesemos que el cambio ha sido radical y que Tirso no reconocería su creación. Hermano del doctor Fausto por su nacimiento, ya que si aquel gran rebelde sintetizaba las tendencias espirituales que atormentan el alma humana, él representaba las indomables tendencias sensuales del hombre, se han fusionado con el tiempo y Federico Hebel ha podido decir que si todo Don Juan termina en Fausto, todo Fausto concluye en Don Juan. El libertino se ha hecho filósofo, y si antiguamente poetas y dramaturgos le enviaban al infierno con toda tranquilidad, el problema de su salvación ha atormentado la fantasía de los escritores modernos. Ya el protagonista del drama de Zámora, invocaba la divina gracia, aunque sin obtenerla; el de Zorrilla, más feliz, se salvará gracias al sacrificio y á la intervención de Doña Inés. Una mujer, Julia la andaluza, dará su alma y su vida por redimir del fuego eterno á su amante el Don Juan de Campoamor. Los héroes de Lenau y Pablo Heyse odian la vida que se han hecho imposible y se castigan por sí mismos. El *Don Ramido* del poeta sueco Almgöist, extraña encarnación escandinava del tipo inmortal, buscará la expiación de sus crímenes, haciéndose odiar, bajo nombre supuesto, de la única persona que le ama,

y el Don Juan de Tolstoi, convertido por Doña Ana, renunciará al mundo, y se retirará á un claustro, donde hallará la muerte reconciliado y absuelto. De seguir por este camino, llegará el día en que veamos al desalmado Burlador colocado en los altares y haciendo milagros.

La verdad es, que tal evolución del carácter del héroe legendario, era muy favorable para la música. El drama lírico quiere, ante todo y sobre todo, acción, por esto Don Juan, figura eminentemente dramática, le convenía en modo superlativo. Al pretender emular al doctor Fausto, invadiendo su campo de actividad ideal, ha perdido mucho de su eficacia escénica, dando en ser un personaje propio de novelas, cantos épicos y fragmentos líricos, formas literarias muy poco adaptables á las exigencias de la música, arte impropio para el análisis de carácter.

No todas las producciones musicales, escritas sobre Don Juan en el siglo XIX, están inspiradas en concepciones contemporáneas. En el estudio del desenvolvimiento de las ideas, un orden cronológico exacto es imposible, nunca faltan precursores que adivinen, ni conservadores que se atengan á lo tradicional, por lo que hallaremos obras que parecen anticiparse á su tiempo, al lado de otras pertenecientes al período anterior.

La primera tentativa de fusión entre la leyenda de Fausto y la de Don Juan, es una extraña y original comedia, puesta en música por José Kurtz-Bernardon, de la que se conservan manuscritas en la Biblioteca imperial de Viena, únicamente la primera y la última escena. Titúlase la extravagante concepción: *Der ruchlose Juan del Sole*, y tiene por héroe una especie de mago, Juan del Sol, sobre quien se ha discutido mucho, iden-

tificándolo algunos con el doctor Fausto de la leyenda, y pretendiendo otros que no era más que el médico de Francfort, Juan Miguel Faust, que aún vivía en 1704.

Los fragmentos musicales de tan raro poema, contenidos en la colección *Teutsche Arien* de la Biblioteca vienésa, no nos suministran grandes detalles respecto al desenvolvimiento de la acción, en la que, según parece, el destino debía ser el principal protagonista. El autor de *Juan del Sole* floreció en la segunda mitad del siglo XVIII, era músico y poeta, y sabemos que adaptó á la escena alemana *La serva padrona* de Pergolese, esa joya del arte bufo italiano. No se puede precisar la fecha de su drama donjuanesco, en el que el héroe, impulsado por una fatalidad irresistible, comete toda clase de locuras, horribles delitos y larga serie de homicidios. Aunque por el tiempo en que se escribió, la obra de Kurtz-Bernardon pertenece á la décimoctava centuria, por las ideas que la inspiran, y por haber intentado fusionar el tipo de Don Juan con el del doctor Fausto, debe figurar en la serie de las concepciones inspiradas por la leyenda del Burlador en el siglo XIX. El amor no es el principal móvil de la acción, en la que intervienen Venus y Cupido, los espíritus, y las fuerzas sobrenaturales que hacen abrirse las tumbas de las víctimas de Don Juan. Un ente infernal, especie de Mefistófeles, acompaña al héroe y le sirve de guía y consejero en sus empresas, hasta que le abandona, ofreciéndole como único consuelo, un puñal para que se quite la vida. La última escena acaece en el cementerio, donde se hallan sepultadas las víctimas de Don Juan. Ante los ojos del asesino, caen varios rayos, que abren las tumbas, y sucesivamente aparecen

y hablan Don Diego, el conde de Gormas y Doña Elvira. Se diría que estamos en presencia de los fantasmas que intervienen en los Don Juanes de Alejandro Dumas y de Zorrilla, que tantos puntos de semejanza tienen. El triste héroe averigua de este modo que en el conde de Gormas mató á su padre, y que en el hijo del conde mató á su hermano. La sombra de la madre de Doña Elvira, le confirma tan fatales sucesos, aconsejándole que se arrepienta y cambie de vida; el miserable, desesperado, trata de suicidarse con el puñal que le ofreció su diabólico acompañante; logrando sólo herirse de modo ligero, pero al arrojar lejos de sí el arma homicida, hiere y mata á Doña Ximena, su esposa, que se descubre ser su hermana. Por último, Don Juan invoca á Doña Elvira, muriendo aplastado por la tumba de su víctima, que se desploma sobre su cabeza.

La obra de Kurtz-Bernardon deja perplejo por su extravagancia. Dificilmente se puede imaginar algo más laberíntico y complicado. El episodio de la muerte involuntaria de Doña Ximena, recuerda en cierto modo un incidente capital del *Don Alvaro* del duque de Rivas, y el conjunto de las escenas que conocemos, de la disparatada concepción, parece presagiar ciertos efectos y recursos que más adelante serán empleados en los Don Juanes ultrarrománticos de Dumas y Zorrilla. Por los fragmentos existentes, es muy difícil juzgar este drama musical, que, sin duda alguna, debía ser producto de una imaginación desquiciada y frenética.

Pero no se crea que con *Der ruchlose Juan del Sole*, queda agotado el tema de lo extravagante y monstruoso. Existe otra producción músico-poética, que no le cede en nada á la concepción de Kurtz-Bernardon, y que también trata en cierto

modo la leyenda de Don Juan. Me refiero al poema *Der Färberhof oder die Buchdruckerey in Mainz*, impreso en 1809, y otra de cierto Nicolás Vogt, que tenía, á no dudar, más de loco que de poeta. En tal obra, mezcla singular de ópera y de drama, se amalgaman las leyendas de Fausto y de Don Juan, con la historia del librero Juan Fust de Maguncia, y la invención de la imprenta. Vogt descompone el *Fausto* de Goethe y el *Don Giovanni* de Mozart, agrega episodios de su cosecha y salpica el conjunto con arias, coros, recitativos, dúos fríos y cuartetos, tomados de todas partes y sin reparar en el origen. La escena pasa del cielo al infierno, del infierno á la tierra, de la tierra al cielo, y así sucesivamente, á gusto del escritor. Fausto y Don Juan, fusionados en una misma persona, hacen un solo loco verdadero. Wagner se convierte en Leporello, y la Elena de Goethe, que aquí se llama Cristina, debe aparecerse á Don Juan rodeada de gloria y bajo el aspecto de una Virgen de Rafael ó del Guercino, tal es la voluntad del autor. Para que nada falte, la música que acompaña el drama, arreglada por el propio Vogt, procede del *Asur* de Salieri, del *Requiem* y del *Rapto en el Serrallo* de Mozart, y de otras composiciones hoy olvidadas.

Me parece que en el terreno de lo disparatado no se puede pedir más. De seguir por tal camino, llegaríamos á contagiarnos de la locura que aquejaba á Kurtz-Bernardon y á Nicolás Vogt, por lo que conviene volver atrás, y en efecto, las dos obras que van á ocuparnos, lejos de ser progresistas, debieron más bien, por lo poco que de ellas sabemos, inspirarse en el criterio tradicional. No creo ni á Carnicer ni á Raimondi, espíritus atrevidos y revolucionarios.

Las dos obras que hemos señalado de pasada pertenecen á un género incalificable, pero no debían dejar de figurar, aunque no fuera más que á título de curiosidad, en el presente estudio, que deseamos hacer lo más completo que nos sea posible. Las dos óperas de que vamos á tratar ahora entran de lleno en nuestro plan. De la primera sabemos muy poco, y hasta se dudó de su existencia, pero no falta quien pretenda que hacia 1818 se representó en Roma una ópera denominada *Il dissoluto punito*, con música de Raimondi. Las investigaciones por mí realizadas para comprobar este aserto, han sido infructuosas, y nada más he podido averiguar. El maestro Raimondi fué un buen artista y un técnico excelente, que disfrutó de bastante fama, y su ópera sobre Don Juan, caso que la escribiera, estaría seguramente, si se tienen en cuenta las tendencias y el gusto de la época, inspirada en las tradiciones del teatro italiano.

Presumo lo mismo de la ópera *Don Giovanni Tenorio*, compuesta por el ilustre maestro español Ramón Carnicer, que se estrenó en Barcelona el 20 de Junio de 1822, cantándose en Madrid durante la temporada de 1826. Se trata de una ópera semiseria, en dos actos, cuyo libreto no me ha sido posible ver, así como la música, que sospecho debe existir en partitura en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid ó en poder de los descendientes del afamado compositor, que fué maestro del insigne Barbieri. Antes de escribir su *Don Giovanni Tenorio*, Ramón Carnicer había viajado por Italia y hecho representar en Barcelona dos óperas, *Elena y Constantino* y *Adela di Lusignan*, ambas sobre libretos italianos, ya puestos en música por Mayr y Coccia, el primero, y por Caraffa,

el segundo, lo que nos permite suponer que el poema de su tercera ópera procedería de un mismo origen. Confirma esta opinión el hecho de que otras dos obras de Carnicer estrenadas en Madrid posteriormente, *Elena é Malvina*, en 1828 y *Cristoforo Colombo*, en 1831, tenían también libretos italianos, y el de esta última era el mismo que Felice Romani había escrito para el compositor Morlachi, y se había representado en Génova el 30 de Junio de 1728, con ocasión de la apertura del Teatro *Carlo Felice*.

El *Don Giovanni Tenorio* de Carnicer no gustó. Según una curiosa crítica de la ópera, publicada en el periódico de Barcelona *El Vapor*, á raíz del estreno, el error principal del maestro «estaba en hacer pruebas de las graves armonías de la escuela tedesca». El defecto, dado el gusto de la época, era muy grave; pero es posible que el error de Carnicer fuera un acierto. Desde luego, el músico catalán era una verdadera personalidad artística y un compositor de indiscutible valía. Ignoro si en su obra se inspiraría del *Don Giovanni* de Mozart, pues sus biógrafos no dicen nada sobre este punto; lo que sostiene la fama es que trabajó mucho y bien, llegando á hacer concebir la esperanza de que quizás hubiera fundado una ópera puramente nacional, así lo declara Ochoa en el periódico *El Artista* (1836). En cuanto tenga ocasión para ello, me propongo estudiar con detención el *Don Giovanni Tenorio* de Carnicer, y supongo que el estudio vale la pena, aunque sólo sea por tratarse de la primera obra lírica, escrita sobre una leyenda tan nacional, por una pluma española.

Prosiguiendo nuestro estudio, y ciñéndonos en lo posible al orden cronológico, toca citar ahora una ópera bufa que tuvo ciertamente escasa

importancia y efímera existencia, y que con toda seguridad debe haberse perdido. En sus *Memorie artistiche*, refiere el fecundo compositor Giovanni Pacini, que, durante su juventud, compuso una ópera bufa en un acto, denominada *Il convitato di pietra*, que se ejecutó en 1832 en Viareggio, en el Teatro particular y privado de la familia Belluomini. Esta obrita, escrita con toda probabilidad para celebrar una fiesta íntima y que jamás fué representada en público, tuvo por intérpretes al propio padre del compositor, cantante bufo muy célebre en Italia, á sus hermanos Claudia y Francesco, á la esposa de este último y á un aficionado llamado Bilet. No creo arriesgarme mucho al asegurar que la partitura de Giovanni Pacini, debía valer muy poco, ya que de las ciento y pico óperas, escritas por este compositor de la escuela rosiniana, ni aun siquiera *Saffo*, que fué considerada como su obra maestra, ha logrado salvarse del olvido.

Sólo conozco de nombre la ópera cómica en un acto *Le don Juan de village*, letra de Chazot, música de Byron d' Orgeval, que se cantó en el Teatro de la Monnie, de Bruselas, el 6 de Mayo de 1863. El libro debía ser una adaptación á la escena lírica del vaudeville del mismo nombre, escrito en colaboración por Jorge Sand y su hijo Mauricio.

Hemos llegado á la concepción musical más importante que el glorioso *Don Juan* ha inspirado durante el siglo XIX. Esta obra de primer orden, grandiosa y admirable, vió la luz en lejanas tierras, y es debida á la colaboración de dos grandes artistas, el insigne poeta Puschkine, y el ilustre compositor Darjomirsky. Se considera generalmente, como la obra capital, el verdadero archeti-

po del drama lírico, conforme á los ideales de la moderna escuela musical rusa. La partitura del *Kameny gost, El convidado de piedra*, no fué terminada por el gran maestro, jefe indiscutible del famoso grupo de los cinco, que tan gran papel debía representar en la evolución del arte moscovita. La muerte le sorprendió sin haber podido llevar á cabo la empresa, y dos de sus amigos, artistas eminentes, se encargaron de poner la obra en condiciones de ser representada. César Cui compuso el preludio y Rimsky-Horsakoff instrumentó la partitura, ateniéndose ambos con toda escrupulosidad á las indicaciones y notas del maestro. Ya terminada, la interesante obra se estrenó en el Teatro María de San Petersburgo el 28 de Febrero de 1872, causando extraordinaria sorpresa, tanto por lo atrevido de la concepción, como por su extraña originalidad.

Darjomirsky ha puesto en música el texto de Puschkine, tal y como fué escrito, sin hacerle la menor modificación para arreglarlo al molde convencional de la ópera. El poeta que en más de una ocasión, especialmente en su *Eugenio Onegin*, se muestra hermano de Lord Byron, en este drama se aparta de su modelo original, para seguir las huellas de Shakespeare y de Goethe. La obra encaminada á cantar la eterna vanidad de lo existente, consta de un solo acto, dividido en cuatro cuadros. Don Juan se disfraza de fraile para confesar y seducir á la bella Doña Ana, viuda del Comendador, á quien el galán ha matado. Doña Ana no puede resistirse á los ruegos del seductor, reconoce y perdona al asesino de su esposo, lo abraza y lo besa, pero cuando va á entregarse, aparece la estatua del Comendador, esposo doblemente ultrajado, que castiga al culpable conforme

á lo dicho en la leyenda. Sería muy largo hacer un análisis de las innumerables bellezas contenidas en la partitura de Darjomirsky; básteme señalar la admirable escena final, con su característica progresión por tonos enteros, que acompaña la aparición del tétrico convidado. La obra en nada recuerda el drama maravilloso de Mozart, está informada en muy distintos ideales, sigue paso á paso, con exquisita escrupulosidad el texto del poeta, y lo comenta con gran eficacia dramática. El *Kameny gost* es una partitura de gran valor, que puede señalarse como tipo y modelo de la escuela tan original que ha producido artistas de la talla de Cui, Barodine, Rimsky-Horsakoff y Mousgorky.

De Rusia á España, el salto es grande, pero aún es mayor si consideramos que de las alturas del drama lírico, vamos á caer en las mediocridades de la zarzuela. De todos los *Don Juanes* modernos, quizás, y sin quizás, el de Zorrilla sea el que mejor se preste á las exigencias del drama musical, pero para llevar á cabo la obra con probabilidades de éxito, hace falta un artista dotado de exquisito gusto, que desmoche con mano hábil el exceso de florecimiento lírico con que el poeta ha llenado su obra, y la reduzca á proporciones musicales. El mismo Zorrilla acometió la empresa. Sin duda alguna, con intención de desviar al público de su famoso drama, que ningunas ventajas materiales le producía, en tanto enriquecía al editor que lo había comprado por un puñado de cuartos; el poeta transformó su obra en zarzuela en cuatro actos, y en esta nueva forma, bajo el título de *El convidado de piedra*, la hizo representar en el teatro del Circo de Barcelona, en el mes de Agosto de 1875. La música había sido

compuesta por el maestro Nicolás Manent, mediocre autor de una ópera, *Gualterio di Montsenis*, cantada con mediano éxito en el teatro del Liceo de la ciudad condal en 1857. La nueva zarzuela sufrió un fracaso lamentable, y de ella no se ha conservado el menor recuerdo. Pocos años después, la compañía de bufos que dirigía Arderius, representaba por todos los teatros de España (en Málaga lo hizo el 27 de Marzo de 1879 para beneficio del director), un bailable bufo titulado: *Don Juan Tenorio*, que sería, con toda seguridad, una patochada indecente é indecorosa, sin pies ni cabeza, como la mayor parte de las obras que formaron el repertorio de aquella compañía. Se ignora el nombre del compositor de la música de tal engendro, y á decir verdad, no debe preocuparnos gran cosa.

El 19 de Septiembre de 1818, Lord Byron escribía á Tomás Moore, su amigo, que había dado fin al primer canto de su poema *Don Juan*. Era el primer anillo de una cadena que la muerte del gran poeta debía dejar sin conclusión. Aunque parezca extraño, es lo cierto que el autor de *Childe Harold*, no era hombre para respetar al héroe tradicional; en sus obras no podía haber más que un personaje dominante, él mismo, que se reproducía en cuantas inspiraciones brotaban de su ardiente fantasía. En el poema de Byron, *Don Juan* no es más que un nombre, la leyenda no entra para nada en la composición, y, sin embargo, la exuberancia de vida, el loco correr de aventura en aventura, las pasiones vehementes y exaltadas, el sensualismo extraordinario, el soberano desprecio de toda ley humana ó divina, hacen que el héroe del poeta inglés sea un descendiente legítimo del Burlador primitivo, y desde luego el