

Il dissoluto punito ossia Don Giovanni Tenorio de Ramón Carnicer

María Encina Cortizo; Ramón Sobrino

ecortizo@uniovi.es

rsobrino@uniovi.es

Resumen

Estudio de los elementos compositivos mozartianos presentes en la ópera de Ramon Carnicer (1789-1855), compuesta en 1822 y estrenada el 22 de junio de dicho año en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona. Los autores, profesores de musicología de la Universidad de Oviedo, han realizado un trabajo profundo en relación con las diversas fuentes literarias y escénicas de los siglos XVII-XIX, y asimismo, con las musicales, tanto en las referidas al *Don Giovanni* de Mozart como a otros préstamos temáticos de autores españoles y europeos del siglo XVIII. Su análisis pormenorizado nos ofrece una visión clara del proceso de composición de esta importante ópera, estrenada en una Barcelona que no había conocido aún —como asimismo, el resto de España— el propio *Don Giovanni* mozartiano.

Résumé. *Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio, de Ramón Carnicer*

Étude des éléments de composition mozartiens présents dans l'opéra de Ramón Carnicer (1789-1855). Cet opéra fut composé en 1822 et joué pour la première fois le 22 juin de cette même année au théâtre de la Santa Cruz, à Barcelone. Les auteurs de cette étude sont professeurs en musicologie à l'université d'Oviedo. Pour ce faire, ils ont réalisé un travail en profondeur sur les diverses sources littéraires et scéniques des XVII^e-XIX^e siècles. Ils ont procédé de même avec les sources musicales, tant celles qui faisaient référence au *Don Giovanni* de Mozart que celles provenant d'autres prêts thématiques d'auteurs espagnols et européens du XVIII^e siècle. Cette analyse détaillée nous propose une vision claire du processus de composition de cet insigne opéra, joué pour la première fois dans une Barcelone qui ne connaissait pas encore — tout comme le reste de l'Espagne — le *Don Giovanni* mozartien lui-même.

Abstract. *Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio, by Ramón Carnicer*

A study of the Mozartian compositive elements present in the opera by Ramon Carnicer (1789-1855), composed in 1822 and first staged on 22 June of that year in the Santa Cruz Theatre in Barcelona. The authors, all musicology professors at the University of Oviedo, carried out in-depth work on the different literary and scenic sources from the 17-19th centuries as well as on musicals, both regarding *Don Giovanni* by Mozart as well as other

thematic offerings by 18th century Spanish and European authors. His detailed analysis provides a clear view of the composition process of this significant opera, first staged in a Barcelona that did not yet know — just as in the rest of Spain — the one and only Mozartian *Don Giovanni*.

Zusammenfassung. Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio, von Ramon Carnicer.

Studio der Komponentenelemente der Oper von Ramon Carnicer (1789-1855), komponiert im Jahr 1822 und uraufgeführt am 22. Juni des gleichen Jahres im Theater von Santa Cruz in Barcelona. Die Autoren, Musikologie-Professoren der Universität von Oviedo, haben eine tiefgründige Arbeit über die literarischen und szenischen Quellen der 18.-19. Jahrhundert erstellt, und auch musikalische, wie *Don Giovanni* von Mozart sowie andere Themen spanischer und europäischer Autoren des 18. Jahrhunderts bearbeitet. Ihre genaue Analyse gibt uns ein klares Bild der Komposition dieser bedeutenden Oper, die in Barcelona aufgeführt wurde, während sie im restlichen Spanien noch unbekannt war— der *Don Giovanni* von Mozart.

*A Alberto Zedda, por su dedicación,
su magisterio, su pasión artística...*

La creación operística española del siglo XIX comienza a ser conocida en los últimos años gracias a los esfuerzos de la musicología por editar partituras olvidadas de los grandes compositores y la implicación de los grandes teatros en la recuperación patrimonial. Poco a poco tratamos de recomponer un puzzle al que todavía faltan piezas fundamentales; es necesario conocer el censo de estrenos nacionales, los títulos y autores destacados, y su recepción, para conseguir incorporar al repertorio de nuestro denostado patrimonio musical las obras merecedoras de ello.

Autores como Manuel García (1775-1832), Ramón Carnicer (1789-1855), José Melchor Gomis (1791-1836), Vicente Cuyás (1816-1839), Emilio Arrieta (1821-1894), Felipe Pedrell (1841-1922), Tomás Bretón (1850-1923) o Ruperto Chapí (1854-1909), cuya trayectoria ha estado marcada por la creación operística, han sobrevivido durante más de cien años vinculados, en el mejor de los casos, únicamente al repertorio zarzuelístico,

La fattuchiera (1838), *Ildegonda* (1849), *La conquista di Granata* (1850), *Los amantes de Teruel* (1889), *Los Pirineus* (1891) o *Margarita la tornera* (1909) han renacido para nuestros oídos en los últimos años en el Teatro Real, Teatre del Liceu, Teatro de la Zarzuela, etc., gracias a la colaboración de los agentes necesarios para garantizar su recuperación.

En junio de 2006 los autores de este trabajo veíamos en escena, en una nueva coproducción realizada entre el Festival Mozart de A Coruña y el Rossini Opera Festival di Pesaro, el *dramma semiserio* en dos actos *Il dissoluto punito* de Ramón Carnicer. La obra, interpretada empleando nuestra edición crítica

publicada en la colección Música Hispana del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), fue interpretada por Dimitri Korchak como *Don Giovanni*, Wojtek Gierlach como *Il commendatore*, Anna Maria Dell'Oste como *Donna Anna*, Juan Luque Carmona como *Don Ottavio*, Enrica Fabbrì como *Donna Elvira* y José Julián Frontal como *Leporello*, acompañados por la Orquesta Sinfónica de Galicia bajo la dirección musical de Alberto Zedda. La dirección escénica correspondió a Damiano Michieletto, que también se encargó de la luminotecnia; la escenografía, a Edoardo Sancho, y el vestuario, a Carla Teti. La obra fue puesta en escena el viernes 9 de junio y el domingo 11 de junio en el Teatro Rosalía de Castro de la capital gallega, sede actual del Festival Mozart.

En este trabajo llevaremos a cabo un estudio de la obra, una obra que parte de una propuesta arriesgada como es intentar poner música a un libreto basado en el texto de Da Ponte después de la propuesta musical mozartiana, en un contexto estilístico absolutamente rossiniano.

El autor

Ramón Carnicer es uno de los personajes más destacados de la primera generación romántica española. Su amplio catálogo y su dedicación al mundo teatral en Barcelona y posteriormente en Madrid le avalan como figura clave del mundo lírico coetáneo. Fue también, desde su creación en 1830, el primer profesor de composición del Real Conservatorio de Música de María Cristina, el primer centro docente de España, contando entre sus alumnos con los principales compositores líricos de la siguiente generación, Francisco Asenjo Barbieri, Rafael Hernando o Joaquín Gaztambide, responsables de la creación de la zarzuela grande.

Tras pasar los primeros años de vida en su Tárrega natal, Carnicer continúa su formación musical en la Seo de Urgel (1799-1806), donde, en la férrea tradición musical de las capillas catedralicias, estudia composición, canto y órgano. En 1806 es enviado a Barcelona para proseguir sus estudios con Francisco Queralt (1740-1825), maestro de capilla de la catedral, y el organista y compositor Carlos Baguer (1768-1808). Es en la Ciudad Condal donde entra en contacto con las óperas de Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, Paër, Mayr y Generali, experiencia que le otorgará un amplio conocimiento del repertorio, como posteriormente revelará su obra operística. En 1808, aciago año de la ocupación francesa, el compositor decide trasladarse a Mahón (Menorca), donde se instala como profesor de música hasta 1814. La presencia en la isla del *dilettante* alemán Carl-Ernest Cook, discípulo directo de Mozart, le permitirá profundizar en otro tipo de repertorio.

En 1814, el compositor regresa a Barcelona y al año siguiente es encargado ya de organizar y dirigir todos los conciertos que se ofrecen en los salones del Palacio del general Castaños, presidente de la Junta para la Reforma de Teatros. En 1816, Castaños, tras conseguir que la Junta funcionase como una sociedad de acciones para sostener el Teatro de la Santa Cruz, le encarga la orga-

nización de la primera temporada de ópera en dicho coliseo, consiguiendo Carnicer traer a Barcelona una compañía italiana integrada por destacados cantantes, músicos, pintores —los hermanos Giuseppe y Francesco Lucini— y el director de orquesta Pietro Generali (1773-1832). El año teatral se abre con *La italiana en Argel* de Rossini, que logra un inmenso éxito. Gracias a los esfuerzos de Generali y Carnicer, el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona se sitúa entre los mejores teatros europeos, por delante de los teatros madrileños contemporáneos.

Ya en la temporada 1819-1820, cuando Generali regresa a Italia, Carnicer toma a su cargo la dirección del teatro, y se convierte en el primer empresario español de ópera. En este periodo, compone Carnicer numerosos fragmentos tanto instrumentales como vocales, para intercalar en óperas de autores italianos de moda, y arregla otros muchos a las exigencias y caprichos vocales de los cantantes. Entre estos podemos citar una cavatina para *La cenerentola* de Rossini en 1818, otra para el *Otello* rossiniano en 1821, dos dúos y una cavatina para *L'Agnesse* de Paër en 1816 o 1819, un dúo para *Clotilde* de Coccia en 1819, así como las sinfonías para *Adolfo e Chiara* de Dalayrac en 1818, *El barbero de Sevilla* en 1818 y *El turco en Italia* en 1819 y 1820, ambas de Rossini. Estas piezas musicales le permitieron adquirir una buena escuela y disfrutar de cierta fama entre sus contemporáneos.

En 1818, Carnicer decide quemar su producción anterior —integrada por obras religiosas, himnos patrióticos, canciones, música de banda militar y de baile— y escribir la primera de sus obras de madurez, la ópera *Adela di Lusignan*, que fue estrenada en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona el 15 de mayo de 1819, con motivo del desembarco de la infanta napolitana Luisa Carlota —hermana de la futura reina María Cristina—, llegada a España para contraer matrimonio con el infante Francisco de Paula Antonio, hermano de Fernando VII. El éxito fue brillante; el público aplaudió la mayor parte de los números, y el dúo *del desafío*, cantado por Savino Monelli y Filippo Galli, causó verdadero fanatismo.

En 1820 el compositor lleva a cabo su tercer viaje a Italia como empresario del Teatro de la Santa Cruz de Barcelona. Su misión, como en otras ocasiones, no es sólo buscar cantantes y músicos, sino también partituras de Rossini, Bellini y Donizetti, estableciendo así una tradición estética que determina el rumbo de la futura música lírica nacional. La segunda ópera de Carnicer, *Elena e Costantino*, se estrenó el 16 de junio de 1821, y fue recibida con aplauso del público; el libreto de Antonio Tottola, que contaba con una versión musical anterior debida a Mayr, fue puesto en música para el Teatro de la Santa Cruz. Ya en su tercera ópera, *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni Tenorio*, estrenada el 20 de junio de 1822, Carnicer, partiendo del lenguaje rossiniano que es connatural a su propio estilo, se acerca de forma excepcional al músico de Salzburgo.

Entre 1824 y 1827, viajó a París y Londres, donde se dio a conocer como director y compositor. En la capital británica, además de publicar algunas obras importantes de su catálogo como sus *Six Spanish Airs*, *Three Nocturnos*, e *Il sogno, terzettino notturno*, conoce a los artistas españoles que nutrían los cír-

culos liberales londinenses, como el profesor de canto Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1848), el pianista Santiago de Masarnau (1805-1882), el compositor José Melchor Gomis (1791-1836) o los guitarristas Fernando Sors (1780-1839) y Trinidad Huerta (1803-1856).

En marzo de 1827 fue obligado, por dos reales órdenes de *embargo*, a trasladarse a Madrid como maestro-director de los teatros de la capital. Su llegada a la capital permite dignificar el estado de los teatros de música, luchando contra todos los «vicios» instaurados en las orquestas, ampliando el número de metales, e introduciendo los clarines de pistones y el fígle en las plantillas orquestales. En cuanto al coro del teatro, exigió conocimientos musicales y amplió el número de sus miembros. En febrero de 1829, Carnicer estrena *Elena e Malvina*, ópera escrita sobre un libreto de Felice Romani que fue bien recibida por la crítica madrileña. Dos años después estrena su *Colombo* en el Teatro del Príncipe de Madrid, y el 14 de diciembre de 1832 pone por primera vez en escena *Eufemio di Messina ossia I sarraceni in Sicilia*. El Viernes Santo de 1833 Carnicer dirige el estreno del *Stabat Mater* de Rossini en la iglesia de San Felipe el Real de Madrid.

En 1837, año durante el que participa en la creación de la Junta Filarmónica, integrada además por Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847) y José M^a Reart (1784-1857), creada con el fin de fomentar la composición de nuevas óperas españolas, estrena en el Teatro de la Cruz de Madrid su última ópera, *Ismlia ossia morte ed amore*, creación que culmina su catálogo, y que afirma su evolución personal en el modelo italianizante, próximo ahora a los relatos de novela gótica propios del belcanto.

Fortuna operística del mito de Don Juan

Para su ópera *Il dissoluto punito*, Carnicer bebió en las fuentes del *dramma giocoso Don Giovanni*, que Mozart, en colaboración una vez más con Lorenzo Da Ponte, había estrenado en Praga en 1787. Pero la sombra del mito donjuanesco es larga y compleja.

Partiendo de la primera formulación literaria que tuvo lugar en la España del siglo XVII, el mito viaja a Italia, donde se empapa de elementos de la *Commedia dell'Arte* y se convierte en ilustrado gracias a Goldoni (1736); a Francia, donde renace en las versiones de Dorimon (1659) y Villiers (1660) como hedonista descreído e individuo cruel sin sentido del deber, o ateo hipócrita en Molière (1665); y viaja también a Inglaterra, donde Shadwell lo convierte en libertino (1676), desarrollando un personaje que, en opinión de Carmen Becerra Suárez, llega a ser «asesino, parricida, incestuoso y sacrílego; un aventurero y un criminal de baja estofa»¹.

El siglo XVIII adorna el mito con música, y es que sólo mediante la música podía Don Juan adquirir una formulación artística superior, tal y como afir-

1. BECERRA SUÁREZ, Carmen. *Mito y literatura. Estudio comparado de Don Juan*. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 1997, p. 121.

maba Kierkegaard. La lista no alcanza las «mille e tre» conquistas del *Don Giovanni* mozartiano, pero revela la fortuna operística del tema, incluyendo títulos completamente ignorados por el repertorio operístico actual, como *La pravità castigata* (1734) de Eustachio Bambini, *Il convitato di pietra* (1776) de Vincenzo Righini —estrenada en Praga once años antes que la obra de Mozart—, *Il convitato di pietra* (1777) de Giuseppe Calegari —estrenado en Venecia—, *Il convitato di pietra* (1783) de Giacomo Tritto —con estreno napolitano—, el *Don Giovanni* (1784) de Gioacchino Albertini, *Il convitato di pietra* (1787) de Francesco Gardi, el *Don Giovanni* de Giuseppe Gazzaniga —estos tres últimos estrenados en Venecia—, o el *Don Giovanni* (1788) de Vincenzo Frabrizi, estrenado en Fano.

Como subraya Stefan Kunze en su estudio sobre la obra de Gazzaniga, las óperas «donjuanescas» alcanzan gran popularidad durante los años setenta y ochenta del *settecento*, dato que no pasa desapercibido ni a Mozart ni a Da Ponte a la hora de elegir el tema de su segunda colaboración. Goethe nos ha regalado la impresión que le causó *Il convitato di pietra* de Frabrizi, estrenada en el romano Teatro Valle en el otoño del mismo año de la obra de Mozart y Gazzaniga: «Descubrí cómo una ópera sobre Don Juan (no la de Mozart) se interpretaba cada noche durante cuatro semanas y que ésta excitaba la ciudad, haciendo que cada familia completa de artesanos ocupara las plateas y los palcos y no pudiera seguir viviendo quien no hubiese visto a Don Juan arder en el infierno y al Comendador ascender al cielo»².

Dejando aparte el título mozartiano, la ópera que consiguió mayor éxito de las anteriores fue el *Don Giovanni ossia Il convitato di pietra* de Giuseppe Gazzaniga (1743-1818), escrita sobre un texto de Giovanni Bertati (1735-1815). Dicha ópera fue estrenada el 5 de febrero de 1787, durante la Temporada de Carnaval, en el Teatro Giustiniani di San Moisè de Venecia, tras otra ópera titulada *Il capriccio drammatico*, de la que sólo conservamos el libreto, también de Bertati. El *Don Giovanni* de Gazzaniga y Bertati se interpretó posteriormente en Bérgamo (1788), París (1791) y Lucca (1792), y sirvió de base para el trabajo literario de Da Ponte. Este *convitato* «viajó» también a nuestro país, y fue estrenado en Madrid el 12 de noviembre de 1796, en el Teatro de los Caños del Peral, con reparto desconocido.

Para el público actual el *Don Giovanni* mozartiano se ha convertido en la gran referencia operística, podríamos decir que la única, del mito de Don Juan. Estrenada en Praga, el 4 de noviembre de 1787, la obra recorrió con prontitud los principales escenarios europeos, siendo interpretada al año siguiente en Viena, el año de la muerte de Mozart en Berlín, en 1805 en París y en 1814 en Milán, por citar las primeras fechas.

La llegada a España de la obra mozartiana es tardía, ya que fue representada por primera vez en nuestro país el 15 de diciembre de 1834 en el Teatro de

2. Carta a Zelter fechada el 17-IV-1815 y recogida por Kunze en el artículo «*Don Giovanni* not by Mozart», incluido en el libreto adjunto al registro sonoro de *Don Giovanni* de Giuseppe Gazzaniga por el sello *Vivarte* de Sony Classical, 1991.

la Cruz de Madrid con escasa fortuna. Bien interesantes a este respecto son los artículos que Santiago de Masarnau escribe en *El Artista*, en 1835, sobre la negativa recepción suscitada por el *Don Giovanni*. Aunque el comentario de los mismos sobrepasaría el objeto de este artículo, sí añadiremos cómo para Masarnau *Don Giovanni* es una de «las producciones más notables del autor» y la negativa recepción suscitada en el público madrileño es debida, en su opinión, al desconocimiento de la música de «género alemán». Su defensa de la ópera mozartiana le lleva a sufrir las diatribas de algunos antagonistas, que llegan a tildar la música de *Don Giovanni* de «vieja», afirmar que «ha recordado al público de Madrid sus manoseadas tonadillas»³. Cuán diferente fue la reacción parisina a la obra, interpretada en la capital del Sena por primera vez en 1805⁴, en una versión adaptada, y escuchada en la genial versión de Nourrit en el papel protagonista en la Ópera, en marzo de 1834; la obra alcanzó un completo éxito y produjo interesantes análisis de autores como Berlioz, que desde las páginas de *Le Rénovateur* proclamaba: «¡Todo es tan maravillosamente hermoso en esta partitura! ¡Las formas son tan puras, los contornos tan cuidados y llenos de gracia, y el estilo tan Rafaelesco!», escribiendo un extenso artículo sobre la obra en el *Journal des Débats*, el 15 de noviembre de 1835⁵.

El *Don Giovanni* mozartiano es estrenado en el Teatro Principal de Barcelona el 18 de diciembre de 1849; es decir, que cuando Ramón Carnicer estrena su *Dissoluto* en 1822, las obras que podría tener el público barcelonés como referencia sonora eran la de Fabrizi o la de Gazzaniga, pero no la mozartiana.

Sobre el texto dramático de *Il dissoluto punito* de Carnicer

El texto literario sobre el que Carnicer elabora la partitura de su *Dissoluto* es obra de un autor desconocido, aunque Pagán y De Vicente⁶ reiteran la opinión mayoritaria de que su autoría corresponde al mismo compositor, quien, en su opinión, «tuvo la oportunidad de aprovechar y modificar, según sus propios principios ilustrados, el famoso texto de Lorenzo Da Ponte».

Aunque se ha citado como posible antecedente literario la versión de Giovanni Bertati, el estudio detenido del texto revela cómo el libretista de Carnicer parte del libro de Da Ponte, que está basado, a su vez, en Bertati que, por otra parte, el escritor conocía bien. Un año antes del estreno de su *Don Giovanni*, Gazzaniga se había trasladado a Viena para escribir y ensayar su ópera bufa *Il finto cieco* (1786), para el que Da Ponte había escrito el libreto; por otra

3. MASARNAU, Santiago. «Don Juan». *El Artista*, Madrid, Tomo I, Entrega VIII, 1835. Edición facsimilar de *El Artista*, Madrid, Ed. Turner, 1991. En el primer tomo hay tres artículos de Masarnau sobre el *drama giocoso* de Mozart, que avivan la polémica.

4. Véase la obra de Cannone, Bellinda, *La réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1793-1829)*. París, Klincksieck, 1991.

5. Véase el estudio de Julian Rushton sobre *Don Giovanni* mozartiano publicado en la colección *Cambridge Opera Handbooks*, publicada por CUP en 1981, que reproduce completo dicho artículo, p. 131 y ss.

6. Autores del magnífico *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid, Alpuerto, 1997.

parte, Bertati sucedió a Da Ponte como Poeta de Corte en Viena (1791-1794), y fue el autor, entre otros títulos, de una de las más importantes óperas cómicas de la historia, *Il matrimonio segreto* de Cimarosa.

La relación de la ópera del compositor catalán con la versión mozartiana se hace patente en elementos musicales concretos, evidenciando cómo Carnicer, buen mozartiano, conocía de forma profunda la obra del genio salzburgués gracias a diversas circunstancias vitales. Una primera vía de acercamiento, como revela Rafael Mitjana⁷ y que ya hemos citado, habría podido ser la relación que el compositor de Tárrega estableció con Charles-Ernest Cook, erudito físico y químico alemán a quien Carnicer conoce durante su estancia en Mahón (1808-1814), huyendo de la invasión francesa que había paralizado la vida artística de Cataluña. Según afirma el mismo Mitjana, «el doctor Cook, que hacía un viaje científico a las Islas Pitiusas, era un gran aficionado a la música y había tenido el honor de recibir lecciones del divino Mozart, fue quien inició a Carnicer en las bellezas de la música alemana. Gracias a esta afortunada coincidencia el músico español pudo depurar su gusto, hasta entonces bastante limitado por una enseñanza demasiado escolástica»⁸.

Otros caminos que llevarían a Carnicer hacia Mozart serían sus continuos viajes a Italia en busca de repertorio e intérpretes para los teatros de Barcelona. Ganado ya para la causa mozartiana gracias a Cook, el compositor, sin duda, sintió interés por conseguir la música del maestro salzburgués, a quien llegó a conocer con profundidad, como revela el estudio de la partitura de su *Don Giovanni*.

El texto empleado por Carnicer responde a la fórmula de *Dramma semiserio* en dos actos, denominación que sustituye a la de *Dramma giocoso* empleada tanto por Bertati como por Da Ponte. Quizá sea en esta sutil diferencia donde se esconda la principal separación entre Bertati/Da Ponte y Carnicer, ya que en la obra española la única parte cómica que se introduce en la trama dramática es la que corresponde a Leporello, eliminándose los personajes de la campesina y su esposo, que tanto en la obra de Bertati (Maturina y Biagio) como en la de Da Ponte (Zerlina y Masetto) juegan un importante papel al lado de los nobles ultrajados. Además, tanto Bertati como Da Ponte sienten la necesidad, impuesta por la tradición del «lieto fine» y por las fuentes españolas del mito, de que los personajes de la trama cuya «normalidad» vital ha sido destrozada por Don Giovanni, concluyan la obra interpretando un alegre *Finale* que reconduzca la historia hacia la enseñanza moral. Carnicer se ve liberado de ello, y puede concluir la peripecia dramática con la aparición de las furias que acompañarán a Don Juan en su descenso a los infiernos, tal como sucede en los finales de obras anteriores a Bertati, y en todos los «escenarios» italianos del mito desde Cicognini⁹.

7. «La musique en Espagne», París, 1920, publicada en castellano como: *Historia de la música en España*. Madrid: A. Álvarez Cañibano ed., INAEM; Ministerio de Cultura, 1993.

8. *Ibidem*, p. 425.

9. Véase BECERRA SUÁREZ, *Op. cit. Passim*.

La acción de la obra se concentra, así, en una única línea argumental: el acoso al que Don Giovanni somete a Donna Anna, prometida de Don Ottavio, y el asesinato de su padre, el Commendatore, como consecuencia del mismo, a manos del «dissoluto». El personaje de Donna Elvira, esposa abandonada del protagonista, juega su papel de ángel vengador solamente en el primer acto, y desaparece en el segundo.

La diferencia fundamental entre las dos obras previas y la de Carnicer nace del tratamiento de la tensión dramática. Bertati, y posteriormente Da Ponte, siguiendo este modelo, adelantan el asesinato del Commendatore a la primera escena, a diferencia del resto de las fuentes anteriores, que reservaban este hecho para el punto medio de la obra. Este cambio eleva a grados insospechados la tensión dramática, que deberá relajarse y volver a tensarse hasta alcanzar el clímax dramático en la escena final. Carnicer vuelve los ojos hacia los primeros modelos hispánicos, donde se reserva el asesinato de Don Gonzalo de Ulloa para el final de la segunda jornada, en el caso de *El burlador de Sevilla* (1630) de Tirso, o para el final de la primera jornada en el caso de *No hay plazo que no se cumpla* (1734) de Antonio de Zamora, y presenta el asesinato del Commendatore en la escena final del primer acto. Este hecho modifica sustancialmente el equilibrio de tensiones del drama, y le permite desarrollar un nuevo tratamiento dramático.

La obra de Carnicer relata las andanzas del Tenorio en la ciudad de Burgos, donde tiene su residencia, tal como recoge la página inicial del libreto impreso:

El protagonista es Don Juan Tenorio, caballero español disoluto hasta el extremo y perdidamente enamorado de Doña Ana, hija del Comendador de la Orden de Calatrava, y prometida esposa al Duque Octavio. La preferencia de ella por éste excita los rabiosos celos de su rival, quien acostumbrado a victorias amorosas, intenta conseguir con la fuerza los impuros deseos que por medio de la seductora persecución no había podido satisfacer. Con este objeto y el pretexto de celebrar la unión de los dos esposos, de quienes se finge amigo, conduce a su palacio a su amada; la separa con artificio de la concurrencia e intenta violar su pudor y obligarla a olvidar la fe que acaba de jurar. La resistencia y los clamores de la joven esposa llaman al Comendador, su padre; éste, escuchando más la voz de su agravio y de su venganza que la de sus cansados años, provoca a Don Juan a un desigual desafío, en el cual queda traspasado y muerto en los brazos de su hija y de los demás que habían acudido al tumulto.

Con el auxilio de sus compañeros de desórdenes, logra Don Juan refugiarse por pocos momentos en una retirada casa de campo que poseía; pero pronto su arrojo, o por mejor decir, la providencia perseguidora de los malvados, le conduce a la ciudad y cabalmente al mismo sitio donde, en un magnífico mausoleo, estaba enterrada su víctima. Por un prodigio del cielo, la estatua del Comendador le habla y reprende sus extravíos, el empedernido joven desprecia este terrible aviso, hace burla de quien se lo da y le convida a cenar en su casa aquella noche. La estatua acude puntual a la cita, le recuerda de nuevo la nece-

sidad de su arrepentimiento y conversión, él se hace oído sordo a las amenazas, cuando una muerte repentina da fin a sus maldades y principio a un eterno padecer. Éste es el análisis principal de la pieza, amenizada por la desesperación de Doña Elvira, amante seducida y abandonada de Don Juan, y por las sandeces y buen humor de Leporello, criado de éste¹⁰.

La ópera cuenta con seis «dramatis personae», *Don Giovanni Tenorio*, tenor al igual que en la partitura de Gazzaniga; *Donna Anna* y *Donna Elvira*, sopranos; *Don Ottavio*, tenor; *Leporello*, barítono; e *Il Commendatore*, bajo, al igual que en las versiones de Gazzaniga y Mozart.

El texto está dividido en tres cuadros en el acto I, y cinco en el segundo. Cuando se abre el telón, el coro increpa a Leporello en el atrio de la casa de Don Giovanni, por la tardanza de su amo; cuando éste llega, se disculpa ante sus amigos justificando su tardanza con su mismo credo vital, según el cual «le donne vanno prima / senza lor non si puo star» [las mujeres son lo primero, sin ellas no puedo estar], y recurriendo al *Carpe diem* clásico, al relatar la fugacidad del tiempo y la necesidad de apurarlo gozando de los placeres materiales. El siguiente diálogo con Leporello se nos presenta cuajado de fragmentos «dapon-tianos», tanto al referirse el criado a la necesidad de conocer nuevas conquistas de su amo para añadir las a su catálogo, como en la respuesta de Don Giovanni:

[Texto de Da Ponte

Acto I, Cuadro II]

LEPORELLO

Io lo devo sapper per porla in lista

DON GIOVANNI

Sappi ch'io sono innamorato d'una bella dama, e son certo che m'ama

[Texto de Carnicer

Acto I, Escena I]

LEPORELLO

Io lo devo sapper per porla in lista

DON GIOVANNI

Sappi ch'io vivo innamorato di una bella dama. Son d'avviso che m'ama.

El cuadro segundo nos presenta a Donna Anna, sola en su residencia, dedicando sus pensamientos amorosos a su adorado prometido Ottavio. El recuerdo de los engaños y pérfidas promesas de Don Giovanni le causa verdadero rechazo, revelándonos el acoso al que el protagonista tiene sometida a la hija del Commendatore. La llegada a escena de éste nos presenta un intenso diálogo entre ambos, en el que el padre le confía a la amante hija que, según le ha revelado un «solitario iluminado por la divinidad», su vida concluirá a manos de un traidor en el momento en que Anna se una en matrimonio con Ottavio. A pesar de ello, el padre desea la felicidad de su hija y le insta a llevar a cabo de forma inmediata el himeneo.

La aparición de Don Giovanni y Don Ottavio acompañados por el coro interrumpe la intimidad de la escena, ofreciéndose públicamente el protago-

10. Barcelona: Agustino Roca, 1822.

nista a organizar la fiesta nupcial de sus amigos Anna y Ottavio en su propia casa, para que «Burgos tome nota de la amistad que nos une». La llegada a escena de Donna Elvira —escena IV— introduce un primer elemento de tensión, ya que ella acusa al Tenorio de haberla traicionado, mientras él arguye como única defensa la locura de Elvira. En esta escena aparecen por segunda vez versos de Da Ponte, en concreto los que emplea en el primer encuentro de Donna Elvira con Donna Anna y Don Ottavio, tras la muerte del Commendatore —cuadro III, acto I—, que son recogidos por Carnicer de forma casi literal a lo largo de toda la escena.

En el cuadro siguiente la obra recupera el carácter cómico de manos de Leporello, quien a solas con Donna Elvira tiene la misión de describir a su señor mediante el famoso catálogo de sus conquistas que él mismo elabora. Becerra Suárez afirma que es a Cicognini (1640) a quien debemos la introducción del recurso retórico del «catálogo» en la formulación literaria del mito, que sirve para ofrecernos un retrato del protagonista relatado por Leporello quien, mediante esta aria refleja cómicamente la «negra alma» de su señor. En esta escena el texto de Carnicer recupera, una vez más, los versos de Da Ponte —tomados del cuadro II, acto I—, que reaparecen con la entrada de Donna Elvira («Ah! Chi mi dice mai / quel barbaro dov'è?...») y su diálogo con Leporello, y finalizan con el aria del catálogo («Madamina, il catalogo e questo...»).

La escena VII enfrenta a solas a Don Giovanni con Anna, que se ve acorralada por el protagonista y demanda a gritos auxilio. Con el final del diálogo reaparecen los versos de Da Ponte —Cuadro I, Acto I—, iniciándose la siguiente escena en la que el Commendatore reta a Don Giovanni a batirse con él por haber agraviado a su hija —«Lasciala, indegno; batiti meco...»—. La peripecia dramática y los versos de Da Ponte nos trasladan a las escenas iniciales del *Don Giovanni* mozartiano, aunque en el caso de Carnicer el duelo es visible a los ojos de todos los personajes, ya que el Commendatore es asesinado ante Donna Elvira, Don Ottavio, Leporello y el coro, horrorizados testigos del fatal desenlace. El acto concluye, pues, con un concertante en el que el libretista recupera los versos que Da Ponte escribe para el *Finale I* de su ópera —«Trema, tremo, o scellerato... / E' confusa la mia testa...».

Al comienzo del segundo acto, encontramos a Don Giovanni y su escudero en el campo. Tenorio, que ha conseguido huir, rechaza esconderse y tras comprar la voluntad de Leporello con unas monedas —al igual que sucede en la obra de Da Ponte—, le ordena esperarle al anochecer ante la puerta de la casa de Donna Anna, hacia quien todavía le conduce su deseo.

El siguiente cuadro nos traslada a las habitaciones de Anna que, tras la injusta muerte de su padre, reclama venganza de manos de Ottavio. Un nuevo salto espacial nos conduce al recinto sepulcral, donde se encuentra la estatua funeraria del Commendatore. Antes de comenzar la farsa, Don Giovanni relata a Leporello su encuentro con una joven que le ha tomado por su fiel escudero, provocando la ira de éste por disfrutar del engaño. El aviso del Commendatore —«Di rider finirai pria dell'aurora...»— nos sitúa en el comienzo del fin, recurriendo de nuevo en este punto del texto el autor a Da Ponte. Tras el

patético terceto entre Don Giovanni, Leporello y la estatua, un breve cuadro nos traslada a un paisaje boscoso, donde Ottavio desarrolla una breve escena solista en la que —al igual que sucede con el aria «Del mio tesoro intanto...» de la ópera mozartiana— el esposo afirma decidido que vengará el honor Donna Anna.

La obra concluye con la escena final que sigue fielmente el discurso «dapontiano», con su perfecto reflejo musical. Don Giovanni está cenando opíparamente, acompañado de un grupo camerístico que toca para él. Al igual que sucede en la obra mozartiana, los músicos tocarán tres fragmentos musicales, el primero perteneciente a la ópera *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler; el segundo, a la ópera de Sarti, *I due litigante*; y el tercero, que es un fragmento de música popular española, la danza de *La Cachucha*. Ninguno de los fragmentos coincide con los escogidos por Mozart, aunque sí su función —proporcionar a Don Giovanni *Taffelmusik* de obras coetáneas que habían conseguido importante éxito en la Viena de 1787 y serían fácilmente reconocibles por el oyente—; la *cachucha* que Carnicer escoge para la tercera cita sustituye la autócita mozartiana del «Non piu andrai...» de *Le nozze di Figaro*, manteniendo así la broma original al situarse Carnicer ante música de su propio contexto.

El Comendador cumple su palabra y llega para cenar con el «dissoluto», que se niega a arrepentirse de sus fechorías y desciende a los infiernos abrasado por las llamas y acompañado de un coro de furias, en claro homenaje no sólo a Mozart, sino también al *Orfeo ed Euridice* gluckiano.

La partitura de Carnicer

La música de *Il dissoluto* revela el profundo trabajo de síntesis llevado a cabo por Carnicer, que confronta su habitual estilo de línea rossiniana con un lenguaje diferente, relacionado en muchas ocasiones —sobre todo en los números de mayor tensión dramática— con el mundo sonoro mozartiano. Por otra parte, la creación melódica y la vocalidad son plenamente belcantistas, con un exigente lenguaje vocal que despliega todas sus *fioriture* en las *cabalette*.

Dividida en dos actos, incluye una sinfonía y ocho números musicales en el primer acto y seis en el segundo. La sinfonía, de estructura bipartita, abre la partitura en la tonalidad de re menor, en clara evocación mozartiana, citando, incluso, el tema creado por Mozart para el Commendatore en la escena de la muerte de Don Giovanni, que va a ser de nuevo recogido en la escena final de *Il dissoluto*. Carnicer mantiene así en su obra la retórica tonal del último periodo mozartiano, según la cual el tono de re menor actúa como clara evocación de la muerte no sólo en *Don Giovanni*, sino también en *Die Zauberflöte* (1791) y el *Requiem* (1791). El número incluye también, como era habitual en la época, otro fragmento de la obra, la escena V del acto I, cuando se produce la aparición en escena de Donna Elvira, dentro del primer concertante, articulando una forma sonata sin desarrollo.

Los números musicales de la obra, que están conectados entre sí por breves recitativos, son los siguientes:

Acto I

1. Introducción y coro de caballeros, con Leporello. Seguidillas de Don Giovanni
2. *Cavatina* de Donna Anna
3. *Duetto* de Donna Anna y el Commendatore
4. Coro y quinteto [Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Don Giovanni y el Commendatore].
5. Aria de Leporello
6. *Duetto* de Donna Anna y Don Giovanni
7. Concertante *Final* I [*Tutti* y coro]

Acto II

8. Leporello y coro de caballeros
9. Recitativo y Aria de Don Giovanni
10. Recitativo y Aria de Donna Anna, con Don Ottavio y coro de damas y sirvientes.
11. *Terzetto* de Don Giovanni, Commendatore y Leporello
12. Recitativo y Aria de Don Ottavio
13. *Finale* II. [Don Giovanni, Commendatore, Leporello y Coro de furias]

Llevar a cabo una descripción pormenorizada de todos ellos sobrepasaría el propósito de este artículo, pero sí que conviene repasar algunos aspectos interesantes. Tanto desde el punto de vista estilístico como formal, el modelo fundamental de la obra es Rossini. Así, en el lenguaje vocal de los personajes serios —Don Giovanni, Donna Anna, Don Ottavio y el Commendatore— descubrimos un canto ornamentado, complejo, de importantes exigencias vocales y estética belcantista. Todos sus números a solo —la *cavatina* de Donna Anna del acto I, y las arias de Don Giovanni, Donna Anna y Don Ottavio del acto II— están articulados empleando estructuras habituales del lenguaje rossiniano, como la división del aria en diversas secciones, funcionando la primera a modo de *cavatina* y la última a modo de *cabaletta* con *stretta*. El final de la primera sección suele desplegar una breve *cadenza* para lucimiento del solista. La sombra rossininana es tan larga que llega incluso a invadir sonoramente algunos fragmentos melódicos de la obra, como la *cabaletta* del aria de *Don Giovanni* del acto II, con fragmentos melódicos que parecen reproducir secciones de la *cabaletta* del aria inicial de Rossini, en *Il Barbiere di Siviglia* (1816).

También los dúos recurren a estructuras rossinianas, siguiendo el modelo en cuatro secciones que desarrolla Rossini desde *Tancredi* (1813), que, como afirma Philip Gosset, permite la confrontación dramática de los personajes manteniendo sus valores líricos. Así están articulados los dos *duetti* de la obra, entre Donna Anna y el Commendatore, «Oh tu che apoggio...», y Don Giovanni y Donna Anna, «Non creder, non creder dal mio petto...», del acto I. En ambos la sección inicial actúa a modo de *cavatina* de cada uno de los personajes; la segunda permite ya la fusión de ambas voces, por movimiento paralelo de terceras o sextas; la tercera reanuda la acción dramática y la confrontación

de personajes con nuevas intervenciones dialogadas; y la cuarta y última responde al papel de *cabaletta* con *stretta*, con ambas voces cantando juntas de nuevo para mostrar su empaste, flexibilidad y agilidad vocal. Al igual que sucede en Rossini, la sección final regresa al tono inicial del aria, consiguiendo así la preciada unidad tonal.

El autor de *Il Barbiere* no sólo está presente en la articulación formal o la vocalidad; su presencia es innegable en la misma escritura melódica, basada en la multiplicación de breves células motívicas que son trabajadas de forma secuencial, generando arcos melódicos sometidos a oscilaciones dinámicas, *crescendi*, *diminuendi*, etc., y a numerosas repeticiones de efecto catártico. El empleo de extensas codas cadenciales, con cadencias ampliadas —rotas que se convierten en perfectas y se repiten de forma ostinada—, es una evidencia más de la huella del «cisne de Pésaro».

De igual modo el sonido de la orquesta es plenamente rossiniano, alejándose del canon orquestal mozartiano.

A pesar del peso de la influencia de Rossini —constitutiva ya del estilo de Carnicer—, el homenaje a Mozart es continuo desde el comienzo, con la cita del Commendatore que ya hemos comentado. Si escuchamos el coro inicial, que da la réplica a Leporello, descubriremos también una breve cita del aria final de Figaro en el acto I de *Le Nozze de Figaro*, «Non piu andrai...». Sin duda hay una empatía evidente entre Leporello y el buen Figaro; quizá sea su condición de siervos que les relaciona también con la pareja de campesinos del *Don Giovanni* mozartiano, Zerlina y Massetto. Por ello Carnicer escoge para la última sección del número de presentación de amo y criado el ritmo de danza pastoral empleada también por Zerlina y Massetto. De esta forma se evoca el contexto popular que ambos representaban en la ópera mozartiana en números escritos sobre ritmos ternarios de danza, como el hermoso «Giovinette che fate all'amore...» (escena VII, acto I) —una *tarantella*, llega a afirmar Kunze—, o la hermosa aria de la campesina «Vedrai, carino...» (escena VI, acto II).

Mozart reaparece sonoramente en el coro anterior al quinteto del primer acto, «Anno di Imene...», un coro de fiesta nupcial relacionado en tonalidad —Do Mayor— y estructura rítmica —binario, 2/4— con el dúo «Amanti costanti...» del *Finale* del acto III de *Le nozze di Figaro* (1786), donde también se celebra la fiesta de bodas de Figaro y Susana, Don Bartola y Marcellina. Carnicer emplea, incluso, la misma secuencia cadencial que Mozart.

Sin duda, los números de mayor interés dramático de la obra son los concertantes y finales, donde la devoción mozartiana reaparece de forma evidente. El primero de ellos, el quinteto del número 4 —«Tutto segue, tutto segue a meraviglia...»—, emplea como arranque melódico nuevamente la cita del Commendatore mozartiano, en boca de Don Giovanni, transportado al tono de Mi bemol Mayor. El quinteto comienza con una primera sección en cuarteto, en la cual Don Giovanni y Donna Anna desarrollan dicho material mozartiano, mientras que Don Ottavio y el Commendatore se integran en el concertante con líneas melódicas de tresillos y seisillos ornamentados, que enriquecen la textura armónica. El criterio mozartiano de agrupación de personajes según

su implicación en la acción se mantiene así en la obra, ya que mientras que Donna Anna y Don Giovanni conocen el verdadero impulso que ha movido a éste a invitarles a celebrar la boda en su hacienda y por ello emplean el mismo material melódico, Don Ottavio y el Commendatore son ignorantes de la verdad, siendo así agrupados también sonoramente por su materia vocal. Donna Elvira entra aquí en escena tras un interludio orquestal en do menor, revelando la excitación de la mujer que dice ser la esposa de Don Giovanni; el cuarteto anterior le responde en *Mi bemol Mayor* —tanto la introducción como la materia melódica de este cuarteto han sido expuestos ya en la Sinfonía inicial—, dando paso al verdadero quinteto con coro, que tras diversas secciones, concluirá con un *Vivace* homofónico a la manera de *Stretta* rossiniana.

El *Finale I* está integrado por los números 6 y 7, que se suceden sin solución de continuidad, constituyendo una única unidad dramática. Tras el número seis —dúo de Donna Anna y el protagonista— un fragmento de música casi incidental —igual que hace Mozart durante el duelo a espada de Don Giovanni y el Commendatore al comienzo de su ópera— da paso a un tenso momento dramático, en el que Anna pide socorro acosada por el «dissoluto»; un *ostinato* orquestal elaborado sobre una tensa célula melódica, genera la requerida tensión dramática. Ante los gritos de auxilio el Commendatore, acompañado del resto de los personajes, entran en escena y éste reta al «felón» a batirse en duelo; comienza así el número 7, en un tono aparentemente relajado —*Si bemol Mayor*—, sobre el que se desarrolla el duelo. Herido de muerte ya el Commendatore, se inicia una hermosa sección concertada, magistralmente construida, donde el sonido de los trombones mozartianos evoca la presencia próxima de la parca, que finalmente se lleva al Commendatore. Este concertante está dividido en tres secciones, la primera en Fa Menor, que pone en música los últimos momentos del padre de Donna Anna; la segunda —«Trema, trema, scelerato...»—, tonalmente inestable, trabajada sobre un extenso pedal de dominante del tono de Re; y la tercera, ya en Re Mayor, con textura homofónica, donde Anna, Ottavio y Elvira amenazan con perseguir al pérfido Tenorio.

En el segundo acto encontramos dos nuevos concertantes para los momentos más destacados dramáticamente: la escena nocturna de Don Giovanni y su escudero en el Campo Santo donde reposan los restos del Commendatore, y el *Finale II*. Para la escena del cementerio ha elaborado Carnicer un magnífico terceto, donde la voz espectral del asesinado es acompañada por oboes, clarinetes, fagotes, trompas y trombones, buscando una fría sonoridad metálica asociada, en el teatro musical europeo, a los espectros y espíritus desde el *Orfeo* monteverdiano (1607); el cromatismo armónico denota la inspiración mozartiana. Tras la invitación cursada a la estatua del Commendatore por un Leporello amenazado, que tartamudea al cantar, estalla un magnífico trío, en el *Vivace* final, a modo de *cabaletta* con *stretta*, en Fa Mayor.

El *Finale II* revela la mano maestra de Carnicer, que sigue casi de forma literal la estructura del *Finale* mozartiano impuesta por el texto de Da Ponte. Está dividido en dos escenas, la inicial de la cena desenfadada del Tenorio, y la escena última, marcada por la llegada del Commendatore y el anuncio del fin. La

escena inicial está elaborada empleando como *ritornello* un fragmento elegante de música que aparece ya en la introducción. Las tres citas musicales —fragmentos de *Una cosa rara* (1786) de Martín y Soler e *Fra I due litiganti* (1782) de Sarti, y *La Cachucha*—, empleadas a modo de *Taffelmusik*, son interpretadas por el viento madera acompañado por las trompas. Concluida la *Cachucha*, se recupera el *ritornello* que articula la escena, y suena un acorde de Si bemol Mayor en el viento de la orquesta —evocando la llamada del espectro—. El terror comienza y Leporello, en Fa menor —tono sobre el que Carnicer había escrito el fragmento del *Finale I* en el que fallecía el Commendatore—, avisa a su señor del peligro que le acecha, con un canto entrecortado que manifiesta su terror. Tras una secuencia de acordes muy tensos, llegamos a la última escena dividida en dos grandes fragmentos, el primero en Do menor / Sol menor, y el segundo, tras la desaparición del Commendatore, en Re menor, cerrando así el círculo tonal de la obra como hace Mozart. En el primer fragmento, los motivos melódicos circulares en la cuerda grave, los fagotes y los trombones acompañan el canto de los tres personajes, en un inestable contexto tonal que se traslada de Do a Sol menor para la intervención del espectro. En el momento en que Don Giovanni acepta la invitación del espíritu, el *tempo* se acelera —*Allegro agitato*— para evocar los últimos momentos del «scelerato». Ya en la secuencia final, en Re menor, el espectro desaparece, y es sustituido por un coro de furias que increpan al Tenorio en escalas descendentes de Re, sobre escalas cromáticas ascendentes en la cuerda con el empleo de acordes aumentados y la sexta napolitana que recuerdan el modelo mozartiano.

Otro elemento formal que debe destacarse es el empleo por parte de Carnicer del *Recitativo accompagnato* o *stromentato* a la manera mozartiana, es decir, reservándolo para introducir arias importantes de personajes serios —como las arias de Don Giovanni y Donna Anna del acto II— o números dramáticamente destacados —como los dúos de Donna Anna y el Commendatore, y Donna Anna y Don Giovanni del acto I.

Carnicer plantea en la ópera un tratamiento personal de los personajes del drama: convierte a Donna Anna en protagonista indiscutible de la ópera, a la cual otorga un lenguaje belcantista, de gran exigencia vocal. Don Giovanni se presenta como un verdadero seductor en el dúo con Donna Anna del acto I, y en su aria solista del acto II, siendo un tenor de bravura, con una tesitura compleja y un exigente lenguaje vocal.

Leporello tiene una menor presencia que en la obra mozartiana, y se reserva, aún así, el placer de interpretar una nueva «aria del catálogo», elaborada por Carnicer en base a los parámetros mozartianos que mantiene, incluso, el aire de minué para sugerir el interés de su señor por las damas. Don Ottavio y Donna Elvira tienen una presencia contenida: ésta es requerida sólo para el quinteto del acto I, mientras que Ottavio interviene en ciertos concertantes y cuenta con un aria solista en el segundo acto. En cuanto al Commendatore, su figura se amplía al contar con ciertas intervenciones en el acto inicial, que le revelan como un padre solícito, atenazado por una misteriosa amenaza de muerte que se cumplirá a manos del «dissoluto».

La orquesta requerida —dos flautas, dos oboes, corno inglés, dos clarinetes y dos fagotes, en la sección de maderas; dos trompas, dos trompetas y dos trombones en los metales; guitarra y cuerda— es característica de Carnicer si la comparamos con la de sus otras óperas. Incluye corno inglés, como hace Rossini, al explorar nuevos timbres orquestales, como había hecho ya en *Adela di Lusignano* y hará en su última ópera, *Ismalia*; y dos trombones, que aparecen también en *Colombo e Ismalia*, donde la intervención de fuerzas sobrenaturales y un espectro impone la aparición de hasta tres trombones. La inclusión de la guitarra, siguiendo la pauta rossiniana, era un recurso empleado por él ya en el año anterior, en su ópera *Elena e Costantino*.

Carnicer maneja con detalle los timbres y recursos instrumentales, por ejemplo en el aria de Donna Anna del cuadro II del segundo acto, acompañando su triste melodía por un corno inglés solista —recordemos el aria de Amenaide del *Tancredi* (1813) rossiniano—; o en el aria del Tenorio del segundo acto, cuando en su primera sección a ritmo de serenata —recordando también el «Deh viene alla finestra...» mozartiano, acompañado por mandolina— la voz interpreta una *canzonetta* estrófica acompañada por el sonido de la guitarra, en clara evocación del Lindoro de *Il Barbiere di Siviglia* (1816).

El lenguaje españolizante aparece en la ópera ligado al personaje de Don Giovanni, que interpreta unas seguidillas en su presentación vocal, y un bolero en su aria solista del acto II. También quiso Carnicer incluir *La Cachucha* en el *Finale II*, quizá para permitir el reconocimiento de la cita por un público que, sin duda, en 1822 no sería capaz de reconocer las anteriores citas de Martín y Soler y Sarti.

Algunos datos sobre la recepción

La obra, estrenada el 20 de junio de 1822, llega a una Barcelona que todavía no ha escuchado el *Don Giovanni* mozartiano, que sería interpretado por primera vez el 18 de diciembre de 1849, en el Teatro Principal. Según afirman Pagán y De Vicente, «en España ya se habían representado las óperas homónimas de Vincenzo Fabrizzi (1790, Barcelona) y Giuseppe Gazzaniga (1796, Madrid), pero aún faltaban más de diez años para el estreno de la obra de Mozart en Madrid, en 1834, y en Barcelona en 1849»¹¹, como hemos afirmado.

Pero, según ha estudiado Sala Valldaura, la Ciudad Condal sí que había disfrutado durante 1791, 1792, 1793, 1794, 1795, 1791-95, 1797-99 de la representación de *El convidado de piedra o No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, de Antonio de Zamora, evidencia de que conocía de forma perfecta el mito literario del Tenorio¹².

Además, Roger Alier afirma que en la temporada 1789-1780 se compran óperas nuevas en Italia, entre las que se encuentra *Il convitato di pietra ossia Il*

11. PAGÁN; DE VICENTE, *Op. cit.*, p. 19.

12. SALA VALLDAURA, Josep M. *El teatro en Barcelona entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona: Ed. Milenio, 2000, p. 219-249.

Don Giovanni Tenorio de Fabrizi, que le costó al empresario 240 reales. Esta obra, añade Aliér, llegaba directamente de manos de su autor, vinculado familiarmente, de una manera o de otra, con la primera bufa del teatro de Barcelona, Orsola Fabrizi Bertini¹³.

Parece, según afirma Aliér, que desde la temporada 1786-87, se ponen en escena algunas obras del napolitano Vincenzo Fabrizi, *maestro di cappella* del Teatro Capranica de Roma en esta época y «compositor muy poco conocido, pero que tiene sin duda alguna vinculación con la fuente suministradora de óperas para el teatro de Barcelona o, mucho más probablemente, con alguno de los cantantes de la compañía de estos años»¹⁴. Efectivamente, en los años que siguen llegan diversas óperas de este autor, un nombre que probablemente no se habría programado jamás en Barcelona debido a su limitada fama como operista en aquella época y al número relativamente reducido de óperas que escribe (unas doce), porque parece que murió bastante joven o abandonó, en todo caso, la profesión.

La explicación más verdadera parece encontrarse en la llegada, en la temporada siguiente, al Teatro de la Santa Cruz, como *prima buffa* de la soprano Orsola Fabrizi Bertini, cantante que fue celebradísima por los barceloneses por su voz y sus interpretaciones. Ésta sería esposa o hermana del compositor, y a través de ella Fabrizi va a poder impulsar sus obras, que están escritas pensando en las condiciones y características concretas de su voz, cosa no infrecuente en esta época.

Il Don Giovanni Tenorio de Fabrizi se estrenó, según afirma Cassañes, el 8 de julio de 1790 en el Teatro de la Santa Cruz, y añadía que «los barceloneses ya habían visto la versión de Gazzaniga y Bertati de esta misma ópera, poco antes del incendio del teatro en 1787»¹⁵. Esta ópera se había estrenado en el romano Teatro della Valle en el otoño de 1787, y se repuso en Fano en 1788.

Volviendo a la ópera de Carnicer, el anuncio de su estreno y de las representaciones siguientes es recogido por muchos de los periódicos de Barcelona,

13. ALIÉR, Roger. *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Tesis doctoral. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, 1990, p. 403. La intervención en dicha compra de la cantante Orsola Fabrizi es referida ya por Francisco Virella Cassañes, en su obra *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico*, Barcelona: Establecimiento Tip. de Redondo y Xumetra, 1886, p. 231-232.

14. CASSAÑES, *Op. cit.*, p. 232.

15. 20-VI-1822, n° 172, p. 1636: «Teatro. Hoy a beneficio de D. Ramón Carnicer, se ejecutará la ópera de su composición titulada *Don Juan Tenorio*. A las siete y media». 21-VI-1822, n° 173, p. 1644: «Teatro. La misma ópera de ayer. A las siete y media». 26-VI-1822, n° 178, p. 1692: «Teatro. La compañía italiana ejecutará la ópera semiseria en dos actos: *Don Juan Tenorio*, música de D. Ramón Carnicer». 27-VI-1822, n° 179, p. 1700: «Teatro. La misma ópera de ayer. A las siete y media». 30-VI-1822, n° 181, p. 1728: «Teatro. La misma comedia de ayer, y la pieza *Trapense*. A las 4. Por la italiana, la ópera en dos actos *D. Juan Tenorio*. A las siete y media». Y 3-VII-1822: «Teatro. Ópera en dos actos *El convidado de piedra o sea Don Juan Tenorio*, música del maestro D. Ramón Carnicer. A las siete y media».

como el *Diario de Barcelona*¹⁶, el *Diario de la Ciudad de Barcelona*¹⁷ o *El Indicador Catalán*¹⁸. La obra fue interpretada en su estreno por el tenor Claudio Bonoldi en el papel protagonista, las sopranos Carolina Pellegrini y Ludgarda Anibaldi como *Donna Anna* y *Donna Elvira* respectivamente, el tenor Lodovico Bonoldi como *Don Ottavio*, el barítono Giovanni Layner como *Leporello*, y el bajo Renieri Remorini como *Il Commendatore*.

A pesar de su calidad intrínseca, el nuevo título de Carnicer no fue bien recibido, quizá por recurrir a un tema considerado algo pasado de moda, como revela el mismo libreto impreso, que afirma: «El conocido asunto de esta ópera es de los más ridículos y descabellados que ha aportado la ignorante superstición de los siglos que nos han precedido. Sin embargo, un conjunto de circunstancias que fuera molesto explicar han motivado el que nuevamente se refundiese y se pusiese en música esta fábula monstruosa, como ya antes lo verificó el célebre Mozart».

Sin duda contribuyó a su recepción negativa el empleo por parte de Carnicer de un estilo diferente, calificado años después en *El Vapor* como «tudesco», en cuanto que entroncado en el mundo mozartiano. Y es que la recepción del autor de Salzburgo fue compleja, y aún en diciembre de 1834, cuando el *Don Giovanni* mozartiano se interpreta en Madrid, Santiago de Masarnau, como ya hemos comentado, se ve en la obligación de defender la obra desde las páginas de *El Artista*, publicando una serie muy interesante de artículos en defensa de Mozart.

Epílogo

Treinta y tres años después de la muerte de Ramón Carnicer (1789-1855), la *Ilustración Musical Hispano-Americana* iniciaba en Barcelona su periplo vital en manos de Felipe Pedrell. Su primer número incluía un cariñoso recuerdo al compositor leridano, desarrollado en un extenso artículo biográfico que iba acompañado de un grabado, incluido en la página inicial de la publicación. El autor del texto biográfico, F. V., manifestaba cuán deseable sería «la publicación de las óperas de Carnicer, una de nuestras mejores glorias; quizás ellas explicarían algunos de los triunfos de los compositores de la generación que le siguió. [...] Esperamos que la posteridad hará plena justicia a su mérito»¹⁸. Ciento die-

16. 20-VI-1822, nº 51, p. 4: «Teatro. A beneficio de D. Ramón Carnicer, la ópera *Don Juan Tenorio*. A las siete y media». 21-VI-1822, nº 52, p. 4: «Teatro. La misma función de ayer, a las siete y media». 26-VI-1822, nº 57, p. 4: «Teatro. La ópera *Don Juan Tenorio*. A las siete y media». 27-VI-1822, nº 58, p. 4: «Teatro. La misma función de ayer a las siete y media». 30-VI-1822, nº 61, p. 4: «Teatro. La función de hoy, conforme lo que avisarán los carteles». 3-VII-1822, nº 64, p. 4: «Teatro. La ópera en dos actos *El convidado de piedra o sea Don Juan Tenorio*, música del maestro Ramón Carnicer. A las siete y media». Y 28-VII-1822, nº 89, p. 4: «Teatro. Por la noche, la ópera semiserie en dos actos *El convidado de piedra, o sea Don Juan Tenorio*, del maestro D. Ramón Carnicer. A las siete y media».
17. 3-VII-1822, nº 170, p. 678: «Teatro. Hoy la ópera semiserie en dos actos: *El convidado de piedra, o sea Don Juan Tenorio*. A las siete y media».
18. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30-I-1888.

ciocho años han pasado desde entonces —algunos más desde la creación y estreno de las obras de la Carnicer—, para que comience a hacerse realidad aquel deseo de Pedrell, compartido por Barbieri: el año 2005 el ICCMU editó la partitura de la ópera *Elena e Costantino*, reestrenada en versión de concierto en el Teatro Real, y la edición del Festival Mozart del 2006 ha reestrenado *Il dissoluto punito* de Carnicer, esta vez en versión teatral, también en edición del ICCMU, que se pondrá en escena en agosto de 2007, en el Rossini Opera Festival di Pesaro.

Estas iniciativas, junto a la publicación ya hace algunos años de su catálogo, o la realización de reuniones científicas dedicadas a recuperar su memoria, como las *Jornades d'estudi: Ramón Carnicer i el seu temps*, celebradas en noviembre de 2005 en Tárrega, contribuirán a hacer justicia con la memoria de un compositor que merecería recuperar el espacio que le corresponde en el panorama musical de nuestro país.