

DON JUAN EN ITALIA EN EL SIGLO XVIII

Las amplias bibliografías sobre el tema de don Juan, en particular la más detallada de Armand E. Singer que se mantiene más o menos al día, incluyen referencias a unos libretos italianos del siglo XVIII anteriores al de Da Ponte (Praga, 1787)¹. Desde luego, el que mejor se conoce es la obra de un acto atribuida a Giuseppe Bertati, *Don Giovanni ossia Il convitato di pietra*, para el cual compuso la música Giuseppe Gazzaniga. Esta obra se estrenó unos nueve meses antes de que apareciera *Il Don Giovanni* de Da Ponte-Mozart. En ella se encontrará la fuente de algunos pasajes de los cuales se sirvió Da Ponte, principalmente el famoso catálogo². Lo que sabemos de otras piezas musicales no es siempre muy de fiar, ya que a veces se presentan dudas y confusiones en cuanto al libretista, compositor, título, fecha y lugar de estreno.

¹ ARMAND E. SINGER, *The Don Juan Theme, Versions and Criticism: A Bibliography*, West Virginia University, Morgantown, 1965 y suplementos siguientes; LEO WEINSTEIN, *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford University Press, Stanford, 1959; EVERETT W. HESSE, "Catálogo bibliográfico de Tirso de Molina (1648-1948), incluyendo una sección sobre la influencia del tema del Don Juan", *EM*, 5 (1949), 781-889; STEFAN KUNZE, *Don Giovanni vor Mozart. Die Tradition der Don-Giovanni-Opera in italienischen Buffa-Theater des 18 Jahrhunderts*, W. Fink, Munich, 1972. Esta obra de Kunze trata de todas las obras italianas de la década anterior a la ópera de Da Ponte-Mozart, inclusive la que se examina en este trabajo. Véanse esp. pp. 74-76 y 77. TADDEO WIEL, *I Teatri musicali Veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800) con prefazione dell'autore*, Fratelli Visentini, Venecia, 1897, reeditado en Leipzig, ed. Peters, 1979.

² En la Houghton Library de Harvard University se encuentra esta obra junto con *L'impresario in angustie*, probablemente de Giuseppe Maria Diodati, asignatura 1C7. D6206. 786 ig. La música es de Domenico Cimarosa. Véase *infra* n. 13. Sobre el catálogo ver D. LIDA, "Los catálogos de *Don Giovanni* y de *Don Juan Tenorio*", en *CH* (3), pp. 553-561; y "The Catalogues of *Don Giovanni* and *Don Juan Tenorio*", *HIS*, 2 (1979), 64-86.

Hace unos años tuvimos la buena suerte de poder examinar los textos de dos de esas obras que vienen interesando a los estudiosos de la leyenda. Figuran en una colección de *libretti* de los siglos XVII y XVIII que se encuentran en la Houghton Library (Raros) de Harvard University³. Nuestra lectura podrá ayudarnos a aclarar algunas de las dudas que todavía persisten. La más importante de las dos obras en cuestión es la de Nunziato Porta *Il convitato di pietra o sia Il dissoluto*, “dramma tragicomico”, para el cual compuso la música Vincenzo Righini, como veremos pronto⁴. Singer cataloga esta obra bajo el nombre de Righini con el título *Don Giovanni ossia el convitato di pietra* y considera que se desconoce quién fue el libretista o que quizá haya sido A. Filistri da Caramondani. Cree que el estreno tuvo lugar en Viena el 21 de agosto de 1777. Se sugieren otros títulos (entre ellos el nuestro citado con ligerísimas variantes de ortografía), otro local de estreno y otras fechas atribuidas (*op. cit.*, p. 156, núm. 1537). Leo Weinstein aprovecha los mismos datos (*op. cit.*, 207, núm. 400).

Esto se debe cotejar con la cronología de Stefan Kunze que cita un estreno en Praga en 1777 en el Teatro Real de Kotze seguido ese mismo año de la representación del 21 de agosto en Viena. La edición de Praga no menciona ni el nombre del libretista, ni al compositor; la de Viena únicamente incluye el compositor. El nombre de Nunziato Porta sólo se encuentra en el texto de Esterhazy, 1781, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Budapest (Kunze, p. 74)⁵. Kunze alude, además, a una posible representación anterior a todas las mencionadas, que puede haber tenido lugar en Praga en 1776. El texto de la Houghton Library es el de una función en el Teatro Esterhazy de Viena durante el verano de 1781⁶. La ficha del catálogo c

³ Me complace agradecer aquí la ayuda de Mollie della Terza, Chief Cataloguer de la Houghton, quien me llamó la atención sobre la obra de Porta, mientras catalogaba la colección de dramas italianos de los siglos XVII y XVIII. Al repasar la lista completa, vi que incluía *Il convitato* de F. Livigni, y también pude examinar y confirmar que la música es de Cimarosa. Ver nuestras pp. 710 ss. Se citan estas obras con permiso de la Houghton Library, Cambridge, Massachusetts.

⁴ Asignatura IC7. A100. B750, núm. 6 en el t. 64. Véase también Singer, *op. cit.*, p. 156.

⁵ “Der Name des Textdichters, Nunziato Porta, ist nur im Libretto von Esterhazy überliefert. In Prag scheint schon im Jahre 1776 ein Aufführungsstaatgefunden zu haben” (p. 74).

⁶ Singer y Weinstein sugieren fechas anteriores —1776 y 1779, ader

clara que la obra fue atribuida equivocadamente a Antonio de' Filistri da Caramondani⁷. En el texto, después del reparto, se lee: "La Musica è del Signor Vincenzo Righini. La Poesia è del Signor Nunziato Porta".

El escrutinio del texto revela su deuda tanto a Tirso de Molina como a dramas italianos y a la *commedia dell' arte*, en particular en el personaje del criado que se llama Arlechino (*sic*). Es una comedia *sostenuta* de tres actos cuya acción se desarrolla en Castilla, nombre que se emplea en muchas obras extranjeras de la época para designar a toda España. La acción empieza al atardecer, mientras se va agitando el mar y los pescadores, hombres y mujeres, cantando, recogen con gran esfuerzo una red pesadísima. Se nos prepara la conocida escena del naufragio del *Burlador*, en que amo y criado se acercan en un barquito en este caso. Primero pide socorro don Giovanni, seguido por el criado. Aquí se perciben unos ecos de *El burlador de Sevilla* y diferencias fundamentales en el carácter del protagonista. A pesar de eso, cuando está a salvo y le pregunta la pescadora Elisa quién es, tiene igual cuidado que Tenorio de conservar el anonimato que tanto le conviene. Contesta secamente: "un cavaliere"⁸. La joven se ha fijado bien en su aspecto aristocrático y, lo mismo que nuestra Tisbea y tantas otras campesinas, desconfía de los elogios del caballero y de sus promesas de amor eterno: "Se creder vi potessi..." (p. 9). Es ella, Elisa, y no la novia Aminta, que aquí falta como falta este personaje en muchas obras donjuanescas, quien le obliga a hacer el juramento que más adelante ha de llevar a su condena (p. 10). Una vez que él jura "al Nume ch'al Cielo, e al Mondo impera" hacerla su mujer, Elisa pregunta qué pasará si él no es fiel a su palabra. A lo cual contesta don Giovanni: "Cada un fulmin dal Ciel, e l'alma infida / Precipiti agl' abissi" (*ibid.*). La contestación satisface las dudas de la joven; ella le da la mano, y la

de 1777— y un posible estreno en Praga.

⁷ Citamos en su totalidad la ficha: "Nunziato Porta / Il convitato di pietra o sia Il dissoluto Dramma tragicomico per musica da rappresentarsi nel' teatro Esterházy nell' estate l'anno 1781. / [Vienna? 1781] / 8°. 55 p. 17 cm. / Author named on p. [2]; erroneously attributed to Antonio de' Filistri da Caramondani. / Without the music by Vincenzo Righini. / N°. 6 in v. 64 of a collection of Italian plays".

⁸ PORTA, *op. cit.*, acto I, esc. 1, p. 7. En adelante las páginas citadas de esta obra se darán entre paréntesis en nuestro texto. Cf. la contestación de Tenorio a la pregunta del rey "¿Quién eres?": "¿Quién ha de ser? / Un hombre y una mujer", *El burlador de Sevilla*, Clásicos Castellanos, Madrid, 1932, p. 167.

escena acaba con una canción lírica de su amor y las cualidades de él.

Lo demás del primer acto (escenas 3 a 12) lo ocupan principalmente escenas relacionadas con Donn' Anna, el Commendatore, Don Alfonso e, indirectamente, con Donn' Isabella y el duque Ottavio. El autor ha preferido entrelazar a estos personajes en un episodio a diferencia de Tirso que les dedica episodios individuales. Don Alfonso llega con la noticia de que el Rey desea honrar al Comendador con una estatua ecuestre que sirva de testimonio a los muchos servicios que ha prestado a la corona. Además, nos enteramos de que el Rey piensa arreglar el matrimonio de Donn' Anna con el duque Ottavio. Es evidente la antipatía que le tiene la dama a esta unión, actitud que evoca en el lector o espectador las interpretaciones románticas de la ópera de Da Ponte-Mozart, empezando con E.T.A. Hoffmann, en que sospecha que Donn' Anna se siente atraída al asesino de su padre. Se cree que aplaza su casamiento con Don Ottavio otro año por ese motivo a pesar de que se entiende que lo quiere y de que ya está vengada al final de la ópera.

Otros detalles menores del primer acto recuerdan la comedia española. La intención de Don Giovanni es raptar a Donn' Anna y seducirla. Con este fin logra conseguir entrada en la casa. Le falta el toque de pedir la dama —en Tirso es Isabela— que traiga luz para iluminar la escena, esa luz amenazadora que inevitablemente traiciona al hombre cuyas hazañas viles exigen abrigo de la oscuridad protegedora, luz que anuncia el fuego que irá aumentando hasta consumir al malhechor al final. Siguen las bien conocidas escenas de la llegada del Comendador, el duque en que lo mata Don Giovanni y los votos de venganza.

Es en la segunda jornada, que gira alrededor de la figura de la estatua y que sigue más o menos la estructura establecida por Tirso, donde mejor se revela el carácter de este don Juan. Es el hombre que por un lado anda tras la búsqueda de la hermosa y por otro, se queja de su destino que le ha obligado a ser homi-

⁹ Posiblemente sea la primera estatua ecuestre del Comendador la de Claude Deschamps, Sieur de Villiers, *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*, 1660. Sin embargo, ésta se construye después de la muerte del Comendador al igual que la estatua de Tirso. Thomas Shadwell nos ofrece otra estatua ecuestre en *The Libertine*, 1676; pero lo más probable es que el episodio de Fátima tenga su origen en la obra de Carlo Goldoni, *Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto* (estreno 1736), en que D. Alfonso le cuenta al Commendatore que el Rey ha mandado levantar en su honor una estatua ecuestre (acto I, esc.

da. Para tranquilizar su conciencia pasa toda la responsabilidad de su conducta a la mujer y a Eros: “Oh Donne all’ huom funeste / Per la vostra beltà! . . . / Crudo perverso Amor!” (p. 26). Ya a partir de la escena del cementerio Don Giovanni se siente acometido de pensamientos sombríos, anhela la paz y apenas le sostienen las piernas. Cuando da con Donn’ Anna ante la estatua del Comendador, descubre el pecho y le pide a la dama que lo mate. Pero en seguida vuelve en sí, a su ser donjuanesco, y le habla a Anna del amor que siente; además, trata de disculparse por haber matado a su padre. Se ve que tratamos con un personaje bien distinto del don Juan orgulloso, atrevido, insolente de Tirso¹⁰. A tal punto llega a rebajarse este Don Giovanni que le pide compasión a Anna y le asegura con sus lágrimas que está arrepentido. Tampoco tiene este personaje mucho que ver con el don Giovanni de Mozart, que aparecerá pocos años más tarde y que se niega tres veces a arrepentirse ante la estatua que se lo manda. Más bien es, como dice él mismo, “un sventurato Amante” (p. 30). A pesar de que Donn’ Anna trata de mantenerse firme en su denuncia, los encantos del caballero triunfan, de lo cual él se da perfecta cuenta mientras va recargándolos. Sin embargo, aunque sus lágrimas y contricción aplacan la ira de Donn’ Anna, ésta sigue constante en la necesidad de vengarse, y le dice a Don Giovanni al marcharse que su muerte o perdón dependen de la víctima, su padre.

El encuentro con la estatua del muerto deja al burlador aún más perplejo y turbado, con la sensación de que se le acerca el día de su fin. La figura de piedra no sólo ha afirmado con la cabeza que acepta la invitación a cenar, sino que, ante la insistencia de Don Giovanni en que quiere oírlo de su propia boca, contesta: “Si verrò” (p. 33)¹¹. El protagonista está tan desorientado que se pregunta si será verdad todo lo que está ocurriendo: “Sogno? vaneggio?” Todos andan persiguiéndole: Isabella,

¹⁰ Cf. la escena del cementerio en el *Invitado de piedra* (*Kamenyi Gost*) de Aleksandr Pushkin (eses. 3 y 4) en que D. Juan, disfrazado de cura, trata de consolar a Da. Anna y luego se revela.

¹¹ En *El burlador* la estatua no da señal ni pronuncia palabra en su primer encuentro con D. Juan en que éste le invita a cenar, aceptando así el desafío de la inscripción de la tumba de D. Gonzalo. La primera vez que habla es cuando llega al banquete. Por su lado, el libreto de Porta sigue la tradición italiana que lo precede; es decir, desde la comedia de gran influencia titulada *Il convitato di pietra*, atribuida a Giacinto Andrea Cicognini y fechada alrededor de 1650 o poco antes.

Elisa, Anna, el Commendatore. Siente que en la cabeza le arde un fuego y que una serpiente le va oprimiendo el corazón (p. 34). Más adelante, mientras espera a su invitado, le acosan tenebrosas premoniciones de muerte. Cuando por fin llega la estatua y el huésped ofrece todo lo que puede proveer Castilla, el Comendador se niega a probarlo, y explica que aceptó la invitación y acudió a la cita sólo para invitar a su vez a Don Giovanni y a Arlechino a cenar con él. Sacudiendo pensamientos oscuros miedo y dudas, el caballero acepta la invitación con que le corresponde su víctima.

Al llegar al cementerio a ser fiel a la palabra que le dio a muerto, Don Giovanni, igual que un antepasado del *Convitato* atribuido a Cicognini, se siente algo incómodo ante tanta muestra de luto. Es más; el personaje de Porta se estremece cuando el Comendador le invita a comer serpientes, áspides y sapos, pero se domina y participa del banquete. Entonces la estatua, como en otras obras, le pide tres veces que se arrepienta. Don Giovanni se niega las dos primeras veces, y al tercer “Penteti” contesta “Se sia vero che in Cielo / Sovra l’ huomo mortal vi sia poter / S’ e giustizia lassù / Nelle viscere sue m’ ascondi il suolo” (pp 50-51). Y, en efecto, lo traga la tierra.

Arlechino sigue la tradición establecida por Tirso y vuelve para darles la noticia a los demás. La primera reacción de las víctimas es de incredulidad, pero se les recuerda que el Cielo no enseña que el hombre muere como vive, y se afirma claramente la moraleja de que al disoluto y al impío le llegará su castigo. La última escena, parecida a la del texto que se creía de Cicognini tiene lugar en el Infierno, aunque el contenido es otro. En la obra anterior el libertino pide misericordia, que le niegan los demonios. Aquí, este personaje más perverso maldice el día que nació y les advierte a otros que del mal sólo nace el mal y el bien de bien. Hay un coro de Furias, y cae el telón mientras se venga cada una de las víctimas de Don Giovanni.

Este breve resumen de la obra de Porta-Reghini puede servir de base para colocarla en la tradición italiana que desciende de Tirso, a la vez que se reconoce la presencia de aspectos de la *commedia dell’ arte* y de aquellas obras que destacan el papel cómico del criado a expensas del amo, en que nosotros no nos hemos detenido.

El otro *libretto* que examinamos —*Il convito* de Filippo Livigni— no suele clasificarse como obra donjuanesca, aunque sí figura en las bibliografías sobre el tema por el supuesto parecido de

título con *Il convitato di pietra*. Nuestra intención no pasa de querer aclarar algunas dudas y repasar ciertas aproximaciones al tema del don Juan que pueden sugerir una relación, por tenue que sea, con la leyenda.

Se sabe que Domenico Cimarosa compuso música para *Il convito*, pero no se ha podido confirmar que lo haya hecho para ninguna obra titulada *Il convitato di pietra*. Tanto Singer como Weinstein hacen constar la duda, e incluyen el dato, éste en la sección de versiones musicales. Singer se aventura un poco más y alude a una anotación en la biblioteca de la Universidad de Harvard que incluye *L'impresario in angustie, ed Il convitato di pietra: Farse per musica*, con una segunda parte que lleva el subtítulo de *Don Giovanni ossia Il convitato di pietra* (Milano, 1789)¹².

De hecho, en la colección de raros de la Houghton Library se encuentran *Il convito* y dos ediciones de diversas representaciones del *Impresario in angustie*, acompañadas éstas del *Convitato di pietra*¹³. Al cotejar las fichas con los dos textos queda aclarado que las obras para las cuales compuso música Cimarosa no tienen que ver con nuestro tema. Corresponden al *Impresario*... y al *Convito*. La “segunda parte” a que se refiere Singer es, en realidad, otra obra, *Don Giovanni ossia Il convitato di pietra*, para la

¹² SINGER, *op. cit.*, p. 71; WEINSTEIN, *op. cit.*, p. 207.

¹³ La ficha del catálogo reza: “[Diodati, Giuseppe Maria] / L'impresario in angustie, ed Il convitato di pietra, farse per musica da rappresentarsi nel teatro alla Scala l'autunno 1789. / In Milano, per Gio. Batista Bianchi regio stampatore, colla permissione. / [1789] / «Il convitato di pietra» by Giovanni Bertati has separate signatures, separate paging and divisional title: D. Giovanni ossia Il convitato di pietra. / Without the music by Domenico Cimarosa (L'impresario in angustie) and Gazzaniga (Il convitato di pietra)”. La otra ficha remite a la colección de comedias italianas, también bajo la autoría de Diodati. Lleva la asignatura 1C7. A100. B 750, t. 78 y reza: “*L'impresario in angustie*, dramma per musica di un atto da rappresentarsi sul regio teatro di via della Pergola la primavera del MDCCXII. In Firenze MDCCXII. Nella stamperia Albizziniana da S.M. in Campo. «*Don Giovanni Tenorio o sia Il convitato di pietra*, dramma d'un atto solo» di Giovanni Bertati”. Parece confirmarse Diodati como autor en el *Catalogo delle Opere Liriche Pubblicate in Italia* de Aldo Caselli (Leo S. Olschki, Firenze), 1969, pp. 110-111. Se indica que el texto de *L'impresario* es de G. M. Diodati; da como fecha 1786 y lugar, Nápoles. Más adelante (pp. 196-197) aparece la obra de Diodati con música de Gazzaniga, 1789 en Ferrara y con música de Valentino Fioravante (pp. 164-165), 1789. Además figura *L'impresario* sin autor con música de I. Ricci en Nápoles en 1822. Véase también SINGER y WEINSTEIN s.v. Giuseppe Gazzaniga, pp. 92 y 208 respectivamente; bajo Bertati: SINGER, p. 52; y bajo Da Ponte: pp. 150 y 208 respectivamente.

cual compuso la música Giuseppe Gazzaniga. La confusión y las dudas respecto al *Impresario*... y al *Convitato*... arrancan del hecho de que esas dos obras se publicaron juntas muchas veces en el siglo XVIII. Mientras las fichas declaran a Bertati libretista de la obra sobre don Giovanni, eso no se puede confirmar en los textos de Houghton. En ambos casos se lee después del reparto únicamente que la música es de Gazzaniga y no dicen nada sobre el poeta, como ocurre con el *Convitato* de Porta (véase *supra*). Eso justifica la duda de Singer sobre el autor, que nosotros tampoco podemos resolver; sólo podemos conjeturar que esa información se encuentra en otra edición¹⁴. La pequeña confusión de Singer en cuanto a los títulos se explica por el hecho de que los mismos textos traen un título en la portada —*Don Giovanni ossia Il convitato di pietra*— y otro en la primera página —*Il convitato di pietra, parte unica*¹⁵.

Volviendo nuestra atención ahora al *Convito* de F. Livigni encontramos también dos entradas que son las fichas para texto de dos representaciones distintas. El libreto de este “dramma giocoso per musica” que parece tener prioridad, el del Teatro di San Samuele de Venecia, es el de la función que tuvo lugar en 1782 durante Carnaval. El texto está en el tomo 93 de la colección¹⁶. La fecha de publicación que trae —MDCCLXXXI— puede indicar que la obra se imprimió antes de que tuviera lugar la función de principios de febrero del año siguiente, siempre que no sea errata. La misma obra se anuncia para la primavera de 1782 en el teatro de la Via della Pergola, y aparece en el tomo 79 de la colección¹⁷. Estas dos presentaciones en Florencia y Ve-

¹⁴ KUNZE, *op. cit.*, también pone a Bertati como libretista de la obra de Gazzaniga, pp. 33 ss.

¹⁵ En otra biblioteca de Harvard, la Loeb Music Library, hemos dado con la partitura de una versión francesa de *L'impresario in angustie ou Le directeur dans l'embarras: opera bouffon en deux actes*. Musique du Sgor. Cimarosa. Paroles françaises par Mr. ***, Paris, Sieber [1788?].

¹⁶ Asignatura 1C7. A100. B750, t. 93. Copiamos la ficha: “Il convito dramma giocoso per musica di Filippo Livigni da rappresentarsi nel nobil teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1782. / In Venezia, MDCCLXXX Presso Modesto Fenzo. Con li debite permissioni / 8°. 56 p. 17.5 cm. / With out the music by Domenico Cimarosa. / N°. 5 in vol. 93 of a collection of Italian plays”. Tras el reparto se lee: “La musica è del Signor Domenico Cimarosa, Maestro di Cappella Napolitano, all'attuai servizio di S. M. il Re di Sicilie”.

¹⁷ Asignatura 1C7. A100. B 750, t. 79. El texto de la ficha no indica si es de Livigni: “Il convito, dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel r-

necia deben agregarse a las mencionadas por Singer (p. 71), que dice haber visto en la Library of Congress (Wash., D.C.) el manuscrito original de la función de Londres, 1782.

En cuanto al texto de *Il convito*, hay que decir de entrada que la invitación del título se refiere a un banquete festivo y no a una cena fúnebre ofrecida por un don Giovanni o por un invitado de piedra. La acción gira en torno a una comedia de errores en que Massimo, tipo burdo y anti-donjuanesco, desea enamorar a todas las mujeres o, mejor dicho, desea que todas ellas se enamoren de él y que juren ellas que así es. En realidad, la cosa no pasa de jactarse Massimo de lo mucho que le quieren las damas. En un micro-catálogo nombra a varias de las jóvenes:

Donna Giulia, Donna Flora,
Donna Porzia, e Giacomina
Siora Marzia Pizzibotti
Donna Flavia Ragagliotti
Si piccò Madama Sarta,
Venne in tempo Donna Marta,
Ma scoperto un paradosso... (jor. 1ª, esc. 9)

No es Massimo el único aspirante a Tenorio, ya que Lampò, el huésped no invitado, también desea más mujeres de las que se le ofrecen, y se tiene que conformar con apagar su “sed de amor” nada más que con tres. A pesar de la lección que le da Lampò a Massimo sobre cómo enamorar a mujeres de diversas nacionalidades, no se les puede considerar ni a ellos ni al Conde —el otro personaje masculino— grandes seductores ni libertinos.

Sin embargo, la obra posee algunos detalles que evocan aspectos de la leyenda del convidado de piedra tal como se conoce en la literatura donjuanesca. Alfonsina, viuda caprichosa perseguida por Massimo y el Conde, alude repetidas veces a su marido difunto, Barbalò, cuya presencia se siente palpablemente, por lo tanto, a lo largo de la obra. Hasta desea que le pongan el retra-

gio teatro di via della Pergola nella primavera del MDCCLXXXII. / In Firenze MDCCLXXXII. Con Lic. de' sup. Si vende da Giovanni Risaliti Stampatore dirimpetto ai pp Filippini. / 8º, 56 p. 17 cm. / Device of the Accademia degli Immobili on t.-p. / Without the music by Domenico Cimarosa. Nº. 5 in v. 79 of a collection of Italian plays”. Tras el reparto se lee la misma aclaración sobre la música que la ficha anterior, sólo que aquí al músico se le denomina el “Celebre Signor Domenico Cimarosa”.

to del difunto frente a ella en el banquete, y es precisamente a ese retrato que se encomienda Massimo antes de un duelo con su rival. Más tarde Lampò, disfrazado del fantasma de Barbalò, impide que Massimo y el Conde hagan su duelo con pistolas. Al ver al “fantasma” y al criado, Checco, también disfrazado de Barbalò, Eleonora, dama, y Lisetta, criada de Alfonsina, gritan y piden socorro. Como aquí prevalece la comicidad, cada uno de los “espectros” le pide al otro que se descubra y pregunta quién es. Checco, representando a Barbalò, dice que su “esposa” debe casarse con Massimo; de lo contrario, el palacio será destruido por un gran incendio. El lector recordará no sólo el incendio del convento en la obra de Zorrilla, sino la escena de Tirso en que la mansión de los Ulloa se ilumina con el resplandor de las luces que se encendieron en cuanto gritó doña Ana porque don Juan acababa de matar a su padre. En *El burlador de Sevilla* el tema del fuego se destaca también en la pasión ardiente de Tisbea y en su vergüenza abrasadora cuando Tenorio la engaña y deja ardiendo su choza al escaparse. Mientras en Tirso acaba el acto con el esfuerzo de los pescadores por apagar el incendio de la casita de Tisbea y con un sentimiento de suerte funesta, el primer acto de *Il convito* se cierra alegremente con el canto de todos al palacio que arde. En cuanto a Barbalò, la única alusión directa a él en lo que sigue se hace en la segunda escena del segundo acto, cuando los congregados ofrecen sus brindis y el Conde hace un brindis al difunto.

En las dos escenas de la segunda jornada que tienen lugar en el jardín aparecen, además de los “fantasmas”, varias estatuas incluso una de Cupido. Al igual que lo ocurrido antes con los fantasmas, hay dos personajes masculinos que se disfrazan de estatuas y se colocan en el jardín dieciochesco. En la primera de esas escenas hablan los dos en sílabas y sonidos ininteligibles, pero logran asustar a Massimo y a Alfonsina cuando les dicen que la muerte les espera si se casan; cosa que hacen porque uno de los disfrazados aspira él mismo al matrimonio con Alfonsina. Por muy tenue que sea la relación entre esta escena con alguna de *Burlador*, sí podemos ver en ella la parodia de una tradición común que comparte con la escena del cementerio de Tirso. En cambio, la otra escena de estatuas no tiene parentesco alguno con la obra española. Está poblada de cuatro o cinco figuras enmascaradas, recurso que sirve para juntar las parejas al final. Es evidente que estas efímeras alusiones a un tema bien conocido de la época no son más que sugerencias muy tenues y paródicas

sólo dignas, a lo sumo, de mencionarse como posible derivado alegre del original.

Todo esto nos deja sin resolver otros posibles vínculos entre Cimarosa y el tema del *convitato di pietra*, y con el deseo de fijar con mayor precisión fechas y lugares de las primeras representaciones, además de relaciones claras y seguras entre compositores y libretistas. Como se ve, don Juan y el convidado siguen engañándonos y proporcionando material para múltiples interpretaciones, innovaciones y divagaciones. Ya lo dijo Yves Florenne hace años en un artículo al hablar de “Don Juan á n’en jamais finir”¹⁸.

DENAH LIDA
Brandeis University

¹⁸ *La Table Ronde*, 155 (1960), 149-156.

