



TEATRO REAL  
CERCA DE TI

W. A. MOZART  
DON GIOVANNI  
18 DIC 2020 - 10 ENE 2021

Patrocina

endesa



Páginas 3 - 4 Ficha artística

Páginas 5 - 7 Argumento

Páginas 8 - 10 *Volver a Tirso de Molina,*  
por Joan Matabosch

Páginas 11 - 14 *La ópera de los inconformistas,*  
por Andrés Ibáñez

## **DON GIOVANNI**

**Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)**

*Dramma giocoso* en dos actos

Libreto de Lorenzo Da Ponte, basado en *El burlador de Sevilla* (1616) de Tirso de Molina y en el libreto de Giovanni Bertati para la ópera *Don Giovanni Tenorio ossia il convitato di pietra* (1787)

Estrenada en el Teatro Nacional de Praga,  
el 29 de octubre de 1787

Estrenada en el Teatro Real el 20 de abril de 1864

**Producción de la Staatsoper de Berlín, procedente del  
Salzburger Festspiele**

### **EQUIPO ARTÍSTICO**

Director musical	Ivor Bolton
Director de escena	Claus Guth
Responsable de la reposición	Julia Burbach
Escenógrafo y figurinista	Christian Schmidt
Iluminador	Olaf Winter
Dramaturga	Ronny Dietrich
Coreógrafos	Ramses Sigl
Director del coro	Andrés Máspero

### **REPARTO**

<b>Don Giovanni</b>	Christopher Maltman:- 18, 23, 26, 28, 30 dic. 2, 4, 8, 10 enero Adrian Eröd - 20, 27, 29 dic. 3, 7, 9 enero
<b>El comendador</b>	Tobias Kehrér - 18, 23, 26, 28, 30 dic. 2, 4, 8, 10 enero Goran Juric - 20, 27, 29 dic. 3, 7, 9 ene
<b>Donna Anna</b>	Brenda Rae - 18, 23, 26, 28, 30 dic. 2, 4 enero Adela Zaharia - 20, 27, 29 dic. 3, 7, 9 enero María José Moreno - 8, 10 enero
<b>Don Ottavio</b>	Mauro Peter - 18, 23, 26, 28, 30 dic. 2, 4, 8, 10 enero Airam Hernández - 20, 27, 29 dic. 3, 7, 9 enero

<b>Donna Elvira</b>	Anett Fritsch - 18, 23, 26, 28, 30 dic. 2, 4, 8, 10 enero Federica Lombardi - 20, 27, 29 dic. 3, 7, 9 enero
<b>Leporello</b>	Erwin Schrott - 18, 23, 26, 28, 30 dic. 2, 4, 8, 10 enero Marko Mimica - 20, 27, 29 dic. 3, 7, 9 enero
<b>Masetto</b>	Krzysztof Baczyk - 18, 23, 26, 28, 30 dic. 2, 4, 8, 10 enero Cody Quattlebaum - 20, 27, 29 dic. 3, 7, 9 enero
<b>Zerlina</b>	Louise Alder - 18, 23, 26, 28, 30 dic. 2, 4, 8, 10 enero Marina Monzó - 20, 27, 29 dic. 3, 7, 9 enero

#### **Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real**

**DURACIÓN APROXIMADA:** 3 horas y 15 minutos

Parte I: 1 hora y 30 minutos

Pausa de 30 minutos

Parte II: 1 hora y 15 minutos

#### **FECHAS**

18, 20, 23, 26, 27, 28, 29 y 30 de diciembre

2, 3, 4, 7, 8, 9 y 10 de enero

19.30 horas; domingos: 18.00 horas

**Las funciones de *Don Giovanni* cuentan con el patrocinio de ENDESA**

## ARGUMENTO

### Acto I

Leporello harto de esperar a Don Giovanni, que está dedicado a una aventura amorosa, está a punto de irse. En ese instante, Donna Anna y Don Giovanni comienzan una pelea que se ve interrumpida por el padre de ella, el Comendador, que aparece resuelto a defender el honor de su hija. Los hombres comienzan una dura pelea. Anna ve que su padre está en peligro y corre a pedir ayuda, pero Don Giovanni escapa gracias a la ayuda de Leporello.

Anna regresa con su prometido, Don Ottavio, para socorrer a su padre, al que encuentran tendido en medio de un charco de sangre. Desolada pide a Ottavio que vengue la muerte de su padre.

Leporello acusa a Don Giovanni de haber actuado de modo irresponsable. Irritado ante esas acusaciones, Giovanni se aleja pensando en su próxima conquista, cuando escucha la voz de una mujer que se queja amargamente de la infidelidad de su esposo, y se acerca dispuesto a consolar a la infeliz. De pronto se da cuenta de que la desconocida es Donna Elvira, con quien hace tiempo contrajo matrimonio y a quien abandonó. Al principio trata de calmarla, pero después deja que sea Leporello quien le ponga al corriente de su vida amorosa. Elvira se queda atrás, desconsolada, y decide vengar el insulto que ha sufrido.

Don Giovanni y Leporello se topan con una celebración nupcial. La recién casada, Zerlina, despierta el interés de Don Giovanni, quien ordena a Leporello que aleje al novio, Masetto, y a los otros invitados, para poder estar a solas con ella. Furioso, Masetto presencia cómo su novia sigue al seductor.

Don Giovanni no tiene problemas en disipar los escrúpulos de Zerlina con respecto a Masetto una vez que le promete que se casará con ella. Zerlina no puede resistirse a sus dotes de seducción. No obstante, antes de que Don Giovanni consiga lo que busca, Elvira los descubre y sus acusaciones hacia Giovanni desconciertan de tal modo a Zerlina que sale huyendo.

Todavía molesto por el fracaso de sus planes, se encuentra con Anna y Ottavio que, en aras de la amistad, apelan a su ayuda. Como desconoce si Ottavio está al tanto de su encuentro nocturno con Anna, promete ayudarlos.

Una vez más aparece Elvira y causa confusión acusando a Don Giovanni de infidelidad. Ottavio no sabe cómo tomarse esas acusaciones, pero Anna entiende la desesperación de la mujer desconocida a quien Don Giovanni simplemente llama loca. Cuando ambos se alejan, Anna se desmorona y confiesa todo lo sucedido, no solo acusa a Giovanni de intento de violación, sino también de la muerte de su padre. Ottavio trata de calmar a su prometida y decide averiguar la verdad.

Leporello informa a Don Giovanni de lo que ha ocurrido mientras tanto. Le ha costado mucho trabajo impedir que, primero Zerlina y luego Elvira, arruinaran la atmósfera festiva con sus apariciones. Sin inmutarse, Don Giovanni exige que siga entreteniendo a los invitados a la boda, con la posibilidad de invitar todavía a más jóvenes. Su deseo de divertirse es inagotable.

Zerlina, que ha vuelto con Masetto, trata de desviar sus acusaciones de haberle traicionado, nada menos que en el día de su boda. Cuando apenas empieza a ablandarse y está dispuesto a la reconciliación, escuchan la voz de Don Giovanni. La reacción furiosa de Zerlina reaviva los celos de Masetto. A pesar de que ella le implora que no la deje sola, Masetto se esconde para averiguar la verdad. Antes de que pueda producirse otra escena de amor, los celos le pueden y los interrumpe. Don Giovanni resta importancia a la situación y simula que solo quería celebrar su boda con ellos con estilo.

Ottavio, acompañado por Anna y Elvira, quiere averiguar si Don Giovanni ha cometido realmente los crímenes de los que le acusan las mujeres. Se mezclan con los invitados que Leporello está entreteniendo, para que Giovanni tenga otra oportunidad de llevarse a Zerlina de su fiesta nupcial, esta vez por la fuerza. Sus gritos pidiendo ayuda ponen a la comitiva sobre su pista. Horrorizados, presencian lo que ocurre. Don Giovanni trata de echar la culpa a Leporello. Ya nadie le cree. Acorralado, huye de sus perseguidores.

### **Segundo Acto**

Leporello está decidido a dejar a Don Giovanni de una vez pero, al final, no tiene valor para abandonarle a su suerte. Don Giovanni responde con desdén a las súplicas de Leporello para que se mantenga alejado de las mujeres, cuando Elvira aparece una vez más. La seduce. Entonces obliga a Leporello a intercambiar la ropa con él y ocupar su lugar. Elvira cae en la trampa y sigue a Leporello pensando que ha recuperado a su esposo.

Don Giovanni, libre por fin de Elvira, sueña con nuevos deleites amorosos. Le interrumpe Masetto, que le está buscando para vengarse. Don Giovanni simula ser Leporello. Con la promesa de que le ayudará a cazar al seductor, consigue desarmarlo y le apalea. Zerlina encuentra a Masetto malherido.

Elvira, que sigue creyendo que está en compañía de su esposo, disfruta de la reconciliación; Leporello trata de escapar de la situación, pero Anna, Ottavio, Masetto y Zerlina –que siguen buscando a Don Giovanni– se lo impiden. Creyendo que finalmente le han encontrado, quieren venganza. Elvira ruega piedad para su esposo. En ese momento Leporello revela que Don Giovanni le ha obligado a intercambiar la ropa con él. Los perseguidores, en medio de una confusión que Leporello aprovecha para escapar, se dan cuenta de que han sido engañados una vez

más. Ottavio ha despejado hasta la más mínima duda sobre los crímenes de Don Giovanni y decide asegurarse de que sea castigado.

A pesar de la traición que ha sufrido, Elvira está preocupada por Don Giovanni. Presiente que su final está cerca. Don Giovanni se deleita contando a Leporello que ha conocido a una mujer que le ha confundido con él. En ese momento, oyen una voz que amenaza con acabar con la vida de Don Giovanni. Sospecha que se trata de una chanza y trata de averiguar de dónde procede la voz. Leporello está convencido de que sólo puede tratarse del Comendador, que ha venido a pedir venganza. Burlón, Don Giovanni le dice que si eso es cierto debería invitarle a cenar. Como Leporello se niega, es Don Giovanni quien formula la invitación. La voz acepta.

Ottavio promete a Anna que el castigo de Don Giovanni es inminente, y la presiona para que se case con él. Anna es esquiva.

Don Giovanni, que espera su final, pide a Leporello que sirva una cena suntuosa. Una vez más, Elvira consigue llegar hasta él. Teme por su vida y le ruega que cambie de comportamiento, en vano. Él está dispuesto a asumir las consecuencias y acepta la muerte.



## VOLVER A TIRSO DE MOLINA

Joan Matabosch

La leyenda del personaje de Don Giovanni es, seguramente, muy anterior al texto de Tirso de Molina (1630), que lo fijaría como un arquetipo en plena Contrarreforma: un seductor incapaz de amar, que desprecia el cielo y es condenado a las penas eternas del infierno. Molière se apropiaría del mito pocos años más tarde y, ya en el siglo XVIII, vía Goldoni y dentro del ambiente lúdico, cínico y materialista de *Les liaisons dangereuses*, de Pierre Choderlos de Laclos, Don Giovanni encarnará como nadie las contradicciones del nuevo pensamiento más laico, más libre y más racional de la Ilustración. Y es que este *Don Giovanni* dieciochesco, pariente cercano de Giacomo Casanova, inquieta menos por su desafío al Todopoderoso y a la «Ley divina» que fascina por su descarado libertinaje, su falta de escrúpulos, su espíritu dionisiaco y su obediencia exclusiva a la voz de su deseo.

El filósofo Mladen Dolar explica cómo personifica, por un lado, «el viejo orden de privilegios absolutos contra el que se dirige la cruzada de la Ilustración. Pero, por otro lado, también encarna a ese sujeto autónomo que, a su vez, es la piedra angular de la Ilustración». Es todo lo que la Ilustración detesta y es, al mismo tiempo, un ilustrado llevado al extremo. «Representa», como dice Slavoj Žižek, «el surgimiento de una autonomía tan radical que no deja espacio a la compasión». Nada de disfraces piadosos para esconder la amoralidad, porque procurarse el máximo placer se ha convertido en el sumo principio ético por el que moriría antes que renunciar. Por mucho que el suyo sea un placer que no se nutra de la realización y que no se aplaque con el logro de una finalidad, sino que simplemente se retroalimenta como un objetivo en sí mismo.

Es sintomático que Mozart describa musicalmente, en su ópera, la psicología precisa de todos los demás personajes, pero rechace expresamente darle a Don Giovanni una identidad propia. La suya es una naturaleza musical camaleónica, esquiva, que simplemente se adapta a cada situación. Chispeante cuando corre el vino, cínico cuando canta una parodia de serenata de seducción, cortesano que esconde prudentemente sus intenciones entre aristócratas de su rango, brutal con su criado y con los campesinos con los que accede a interactuar para añadir más presas a la estadística de sus conquistas, rebelde que clama para sí mismo los privilegios de su padre y desvergonzadamente blasfemo ante la figura patriarcal que retorna como una estatua viviente para poner a prueba si efectivamente está dispuesto a condenarse para defender su libertinaje y su arrogado derecho a violar la moral humana y lo que se le antoje de lo divino. Esta falta de identidad dramática y musical situada en el centro de la obra es lo que lleva a que, de manera casi imperceptible, todo acabe dando vueltas alrededor de Don Giovanni, al mismo tiempo que él puede situarse fuera de su comunidad y de sus relaciones codificadas. A su lado, su criado, Leporello –materialista y cínico, cobarde y glotón–, es una

contrafigura de su amo, su conciencia terrenal. Mladen Dolar lo llama «el representante de la economía de la subsistencia, tanto por su exclusiva toma de partido por sus intereses privados como por su subordinación a las normas y a la mentalidad vigente. Él es el representante del “principio de realidad”, casi el abogado del público. Esperando fuera mientras su amo intenta seducir a una dama, introduce la ópera y establece que esta va a ser nuestra perspectiva sobre la acción dramática».

Los demás personajes están también perfectamente definidos musical y dramáticamente por el compositor y su libretista, Lorenzo da Ponte. Donna Anna, la hija del Comendador asesinado al comienzo de la obra, está seguramente enamorada de Don Giovanni, pero ha sido prometida al cándido, frágil y pusilánime Don Ottavio. Poco pollo para tanto arroz. Su carácter, frente al de Donna Elvira, es más irascible y vengativo, pero Donna Anna comparte con ella la misma ferocidad, apasionamiento y armas seductoras en ristre para la embestida. Y, en el fondo, ambas tienen en común con Don Giovanni una naturaleza ardiente e imprevisible que las empuja a odiar y amar con la misma vehemencia inmoderada, sin tener en cuenta las convenciones. Solo que Donna Elvira es algo así como la conciencia celestial de Don Giovanni: el infiel la ha olvidado, pero ella le sigue los pasos dispuesta a sucumbir, a recular al primer indicio de atención, a la primera palabra que parezca justificar su obstinación. Frente a ellas, Zerlina es una campesina joven, bella, ingenua y coqueta a la que no cuesta imaginar como una de las otras dos damas años antes, prometida a un rústico como Masetto que está tan lejos de complacerla como Don Ottavio a Donna Anna.

Todos los personajes coinciden, en la puesta en escena de Claus Guth, en un sombrío bosque de abetos que responde al imaginario romántico de una naturaleza exuberante pero también hostil y maléfica; y que es también un abandonado laberinto neoclásico y, sobre todo, un espacio simbólico de *cruising* sórdido sobre un escenario giratorio que nos permite constatar, como *voyeurs*, el peligro y la fascinación morbosa de cada episodio; un lugar plausible, además, para que se escondan un asesino herido y su amigo *junkie*, y acaso el único rincón donde pueden compartir su amistad tierna y sólida, íntima y cómplice hasta lo emocionante; protegidos por una selva escarpada que es también una alegoría del subconsciente.

En la primera escena, el revólver del Comendador ha herido de muerte a Don Giovanni, y todo lo que vamos a ver a continuación va a ser su lenta agonía, su intento de evadirse de la muerte con toda su fuerza libidinal, su evocación de un pasado con acciones que cada vez tienen menos de realistas a medida que ese paria, ese lobo salvaje desahuciado que acaba siendo, va perdiendo su conexión con la vida. Incluso algunas de las mujeres acabarán siendo imaginarias, como la receptora de la serenata, espejo de tantas otras agasajadas y traicionadas con tretas gastadas. «Estar próximo a la auténtica experiencia límite, como la muerte, le concede al hombre un estado de alerta, de coagulación de todos los estados pasionales más fuertes, como el terror, la oscuridad, la violencia, todo lo que la razón no domina. Todos estos estados pasionales», escribe Livia Suben en su estudio «Lo

sublime en *Don Giovanni*», «están cargados de lujuria, de un placer violento, tenso (en su sentido fisiológico y estético) hasta la muerte». Claus Guth presenta la ópera de Mozart como un juego cruel de un alma desesperada que ha optado por vivir el amor sin condiciones y lejos de las categorías morales tradicionales, y que paga las consecuencias con una agonía –la ópera misma– que es una síntesis de su vida. Su atractivo proviene, dice Guth, «de su radical lujuria por la vida, de su capacidad de vivir conscientemente cada instante con la máxima intensidad». Al final, la pregunta que nos lanza la obra es: “¿Qué hacemos con nuestra vida? ¿Nos conformamos o nos subordinamos? ¿Rompeamos con todo, nos amoldamos o cortamos los lazos?».

Finalmente, después de los escarceos del personaje de Don Giovanni con el desparpajo del género *giocoso*, el materialismo, el nihilismo, la bufonería y la *joie de vivre* del Settecento, el que propone Claus Guth reivindica sus orígenes: en su puesta en escena nos encontramos nuevamente con la esencia de aquel gran personaje de la Contrarreforma que en 1630 recreó Tirso de Molina y que, adoptado por todas las épocas para expresar sus propias contradicciones, sigue siendo el mito más universal del teatro español.

*Joan Matabosch*

*Director artístico del Teatro Real*

## LA ÓPERA DE LOS INCONFORMISTAS

Andrés Ibáñez

«No se sabe cuál es el origen del mito de Don Juan», escribe Kierkegaard en *Y/o*, «lo único que está claro es que pertenece a la era cristiana». Es ya un lugar común en la literatura relativa a *Don Giovanni* y, en general, al mito de Don Juan, afirmar que no se sabe de dónde viene. Parece que resulta difícil aceptar que un mito que ha llegado a hacerse tan universal fuera la creación de una persona, de un escritor, y que este escritor, precisamente, fuera español. Joaquín Casaldueiro afirma que Tirso de Molina es uno de los grandes escritores de la literatura europea. Es triste que haya que insistir en ello. El origen del mito de Don Juan, que luego continuarían Molière, Goldoni, Byron, Pushkin, Zorrilla y tantos otros, es la obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, del madrileño Tirso de Molina, publicada en 1630.

Julian Rushton dice, por ejemplo, que la obra la escribió «un monje español bajo el seudónimo de Tirso de Molina», como sugiriendo que su autor no era un literato, y observa también que Tirso se basó en «fuentes folklóricas». Marie France Castarède dice varias veces que la obra está «atribuida» a Tirso. Es cierto que algunos estudiosos suponen que podría ser de Andrés de Claramonte (a quien también se atribuye una obra de Lope), una cuestión no resuelta. Farinelli, el erudito decimonónico, afirmó, quién sabe por qué, que la fuente del mito habría que encontrarla en Italia, una idea a la que Víctor Said Armesto contestó en 1908 con *La leyenda de Don Juan*. Víctor Agustín afirmó en 1928 que era de origen judío. Cansinos Assens, que era claramente griego y pagano. Ortega y Gasset afirmó en *Meditaciones sobre literatura y arte* que no es solo un mito español, sino sevillano, y Jacobo Cortines ha trazado la historia de una familia Tenorio en Sevilla, de origen gallego, desde el siglo XIV. Ya decía Unamuno que el mito, con sus aparecidos y fantasmas, le parecía más gallego que sevillano. Para Ramiro de Maeztu, Don Juan era el prototipo del español: individualista, sin ideales, solo interesado en el placer. La interpretación más pintoresca de todas es la de Gregorio Marañón, que supone que Don Juan es probablemente homosexual.

Todas las obras literarias, hasta las más originales y deslumbrantes, como la *Divina comedia*, *Hamlet* o *Don Quijote*, tienen fuentes; algunas, fuentes muy directas. Sin embargo, el mito de Don Juan no es pagano (como afirma también Camille Paglia en *Sexual Personae*), ni judío, ni árabe, ni griego, ni italiano, ni proviene del folklore, ni es «universal», ni se hunde en la noche de los tiempos, porque es, primero, un mito europeo, y segundo, un mito moderno, que solo podría haber aparecido en el siglo XVII, y se debe a la creación genial de un escritor genial: fray Gabriel Téllez, más conocido por su seudónimo, Tirso de Molina.

El libreto de Lorenzo da Ponte se basa sobre todo en Molière, pero cualquiera que lea la obra de Tirso verá que las líneas principales del argumento y el esquema general de los personajes dependen siempre de la obra original. Muchos de los elementos decisivos de la ópera de Mozart-Daponte, como, por ejemplo, el continuo juego luz-oscuridad, tan barroco y tan característico, especialmente, del imaginario del autor de *El burlador de Sevilla*, provienen de Tirso.

El mito de Don Juan solo podría haber aparecido a partir del siglo xvii, que es precisamente (alrededor de 1600) el momento en que aparece la ópera, porque es el mito de un individuo que está solo, que depende exclusivamente de sus sentidos, que es el creador de sus propios valores (o, en el caso de Don Juan, de no tener ninguno) y que carece de vínculos directos con el más allá. Pero Don Juan no es el hombre moderno como arquetipo o término medio, sino el hombre moderno que decide llevar su soledad, la ausencia de sentido de un mundo determinado solo por las fuerzas de la naturaleza y la realidad de una vida que está hecha solo de sensaciones, hasta sus últimas consecuencias.

No cabe duda de que el *Don Giovanni* de Mozart es la culminación del mito. El carácter revolucionario del personaje alcanza en esta ópera dimensiones que debieron de inquietar profundamente, o incluso aterrar, a los espectadores de 1787, solo dos años antes del estallido de la Revolución francesa. *Las bodas de Fígaro* había puesto a Mozart en el punto de mira de la censura y de la policía del antiguo régimen, pero *Don Giovanni* va todavía más lejos. En realidad, podemos comprender las tres grandes óperas de Mozart como una trilogía de la revolución: *Las bodas de Fígaro* como una crítica a la nobleza, *Don Giovanni* como la expresión de la revuelta y el caos, y *La flauta mágica* como la utopía de un mundo futuro posible.

Recordemos el principio de *Don Giovanni*: Leporello pasea nerviosamente por la calle esperando a su patrón, y canta «ya no quiero servir más». Esta es la semilla de toda la ópera. Ese deseo de abandonar la servidumbre era exactamente el mismo que sentía Mozart cuando, tras las infinitas humillaciones del arzobispo Colloredo y la patada en el trasero que le diera el conde Arcos, decidió ser libre y vivir como músico independiente en Viena. No le fue nada bien. Estrenó *Don Giovanni* en Praga, ciudad donde había cosechado un gran éxito con *Fígaro*, pero cuando la obra se puso en Viena, en una nueva versión en ciertos aspectos superior a la original (de ella proviene, por ejemplo, la maravillosa aria final de Donna Elvira) no tuvo ningún éxito. Mozart vivía en tal estado de pobreza que apenas podía alimentar a su familia. Quizá fuera la pobreza, también, la responsable de que perdiera a dos de sus hijos pequeños.

Pero el «no quiero servir» de Leporello es un eco apagado del demoniaco y luciferino «non serviam» de Don Giovanni, que se pasa toda la ópera cantando a la libertad. «Viva la libertad», cantan todos los personajes alborozadamente; en un contexto bufo, quizá; en una fiesta, es cierto; con intenciones encontradas, concedido;

pero ¿cómo sonaba en 1787 una gran celebración con cuatro orquestas (una en el foso y tres en escena) cantando a pleno pulmón «Viva la libertad»? Puede argüirse que el deseo de Leporello de no servir a un amo es distinto del deseo de Don Giovanni de no servir a Dios ni a la ley ni a las convenciones sociales (y recordemos que en la época seducir a una mujer era un delito penado con la cárcel). Pero en realidad el «no» de Leporello no es más que una versión, digamos, social, del «no» metafísico de Don Giovanni, esos «no, no, no» maravillosos y estremecedores del final, cuando el libertino se niega a arrepentirse. Esas dos negaciones, el «no» del siervo y el «no» del incrédulo, se combinan de muchas formas. Hay una metáfora tan simple como eficaz cuando Leporello y Don Giovanni se cambian de ropa, y se manejan perfectamente cada uno en el mundo del otro. Las clases sociales son solo una cuestión de atuendo: ponte un sombrero de plumas y serás un señor.

La revolución existe en *Don Giovanni* en todos los planos. Existe en el plano de la trama, cuando, por ejemplo, Masetto reúne un ejército de campesinos enfurecidos que marchan en busca de Don Giovanni, el señor despótico e injusto, para matarlo. Existe también en la célebre escena de la fiesta que corona el primer acto, cuando tres orquestas en escena tocan un minueto (danza cortesana), un *tietsch* alemán (campesina) y una contradanza (mixta), y cuando dos de las orquestas tocan al mismo tiempo, una en dos por cuatro y otra en tres por cuatro, creando una batahola musical maravillosa (¡y esto suena por detrás de las voces de los cantantes y de la orquesta principal!) en la que finalmente todo encaja gracias al virtuosismo de Mozart. Esa es, parece decirnos Mozart, la sociedad de 1787: unos bailan en dos por cuatro y otros en tres por cuatro. No existe ya una «música del mundo» sagrada que lo incorpora todo, como en el ideal de Pitágoras o en el de Boecio o en el de Fray Luis de León. La música del mundo se ha roto.

Mozart representa esta ruptura de la música del mundo (que, en cierto modo, intentará restaurar en el ideal de *La flauta mágica*) de mil maneras distintas, lo cual convierte a *Don Giovanni* en su obra maestra y también en una de las grandes creaciones de la cultura europea. Se habla poco, a mi parecer, de lo extrañas que son las arias y los conjuntos de *Don Giovanni*. Hay muy pocos que tengan la forma cerrada que es característica de la ópera de su tiempo y que en *La flauta mágica*, por ejemplo, una obra formalmente mucho más conservadora, se respetarán de forma escrupulosa. El cuarteto del primer acto y el fabuloso sexteto del segundo son, en realidad, escenas de conjunto de forma libre (de forma sinfónica, me atrevería a decir) completamente integradas en la acción. Todavía en Verdi, ¡y hasta en el quinteto de *Los maestros cantores!*, las arias y los conjuntos tienen el efecto de detener la acción. En *Don Giovanni* la acción es incesante. Hay división entre recitativo «seco» (solo con un clave) y los números, pero los recitativos son a veces tan musicales como los números (como en la seducción de Zerlina), y las arias y conjuntos a veces tienen partes de recitativo y están llenos de cambios, en una música en continua transformación de ritmo, de compás, de tonalidad. El aria de Donna Elvira «Mi tradì quell'alma ingrata», por ejemplo, parece comenzar en medio de la melodía, y consiste en el desarrollo sinfónico, en la voz y la orquesta, de un motivo germinal. El genio de Mozart ha alcanzado pocas alturas como esta.

Todo está invertido en el mundo de *Don Giovanni*, todo está patas arriba, todo está en cuestión. Esta es la ópera de los inquietos, de los inconformistas, de los escépticos. Es la ópera del caos social, que trae consigo un profundo caos interior. Es verdad que Don Giovanni no parece tener conflicto interior alguno en su comportamiento, pero sí lo tiene, desde luego, en la música. Desde el punto de vista vocal es un personaje muy extraño, ya que se sale de las categorías establecidas (*parti serie*, *parti buffe*) para convertirse en uno de esos *mezzi caratteri* que tienen algo de ambas, pero en una combinación tan extraña de lo bufo, lo apasionado, lo diabólico y lo romántico, que convierten el papel en un verdadero reto para cualquier cantante, uno de los más difíciles de la historia de la ópera. Podemos imaginar una Zerlina ideal o un Leporello ideal, pero ¿existe o existirá alguna vez un Don Giovanni ideal? La crisis de Don Giovanni la vemos también en su tremenda y extraña soledad. No tiene vínculos con nadie: su única compañía es Leporello, con quien puede intercambiarse casi como si fuera su sombra. Ha de invitar a villanos y a desconocidos a su casa para hacer una fiesta. Resulta extraño y penoso oírle cantar a la libertad y a la diversión en la escena final, cuando está en su casa celebrando una «fiesta» completamente solo.

Es en este *finale* cuando tiene lugar uno de los momentos más extraordinarios de la ópera, y también una de sus subversiones más inquietantes, ya que tiene que ver con la idea de la vida ultraterrena. Aparece la estatua de piedra del Comendador (esa figura del padre, siempre tan imponente en Mozart) y le dice a Don Giovanni, respondiendo a la invitación del libertino, que él ya no está en este mundo y que por tanto ya no come alimentos terrenales, sino celestes. Como siempre en Mozart, uno de los grandes pensadores musicales de todos los tiempos, es en la música donde está el verdadero sentido de las palabras. Porque la música que acompaña a estos «alimentos celestes» no trae ninguna sensación de paz ni de bienaventuranza. Todo lo contrario: es inmensamente sombría, lúgubre, casi terrorífica. No es raro que Don Giovanni se niegue a arrepentirse: ¿quién desearía subir a un cielo como ese que suena en la música del Comendador?