

El paisaje sonoro en *Don Giovanni*

○ CLARA BEJARANO PELLICER

A lo largo de aproximadamente una jornada, la acción de la ópera *Don Giovanni* se desarrolla en una serie de ambientes que tanto el compositor como el libretista caracterizaron deliberadamente mediante referencias sonoras. Aunque la ciudad donde se desarrolla la trama no viene identificada en el libreto, se suele creer que se trata de Sevilla, porque la primera obra escénica que trata sobre el personaje de Don Juan fue la “comedia famosa” de Tirso de Molina *El burlador de Sevilla*, de 1630. Podría ser interesante, por tanto, confrontar los sonidos que imaginaron los autores de la ópera con los que, mediante herramientas históricas, sabemos que se escuchaban en Sevilla más o menos por las fechas que van desde los tiempos de Tirso hasta los años de Mozart.

En cualquier espectáculo escénico, la utilización de elementos auditivos junto con la música es proverbial, pues contribuyen de manera importante a intensificar las percepciones del auditorio. Pero, precisamente por esa razón, pocas veces

figuran detalladamente en los libretos o registros escritos. En el caso de *Don Giovanni*, sin embargo, contamos con menciones abundantes y precisas sobre ellos. Los motivos de esta riqueza habría que buscarlos en el interés de los dos autores por dotar a la narración de una atmósfera creíble y naturalista para un público alejado de ella tanto en el tiempo como en el espacio, ya que el estreno de la ópera tuvo lugar en Praga en 1787, mientras que

la acción parece desarrollarse en España siglo y medio antes. Como veremos, hay también más factores para explicar esa característica peculiar de esta ópera.

Un recorrido sonoro por una jornada-tipo en la Sevilla de aquellos tiempos nos permitirá complementar ese interés por la ambientación sonora que manifiestan Mozart y Da Ponte en esta obra. Comenzamos, pues, con las nocturnidades en que se desarrollan las primeras escenas de la ópera, cuando Leporello hace guardia en el exterior de la casa de Donna Anna y al poco se produce un escandaloso tumulto por la reacción

● Aunque la ciudad donde se desarrolla la trama no viene identificada en el libreto, se suele creer que se trata de Sevilla





de la dama ante los avances del seductor. Esta situación no era auditivamente habitual: en las ciudades de la época, durante la noche debía regir el silencio fuera de las casas. En Sevilla, ese silencio nocturno venía regulado por el “toque de oración” o “de Avemarías” que concluía la jornada laboral (y con ella, los ruidos de las actividades artesanales con sus herramientas y actividades, la música de los ministriles o de protocolo público, las canciones de los ciegos o los gritos por las calles), y el toque de las campanas tañendo la hora canónica Prima, que marcaba el inicio del día.

El comienzo del silencio nocturno sevillano pasaba en realidad por dos fases, pues al “toque de Avemarías,” que tenía lugar al anochecer y era de carácter religioso, le sucedía a las diez u once de la noche (en verano) el “toque de queda,” de carácter civil. Este tiempo intermedio entre los dos toques poseía su propia personalidad sonora: durante ese interludio podía escucharse la campanilla de las ánimas del purgatorio, accionada por un muñidor que podía entonar coplas moralizantes. A partir de este segundo toque, tan sólo estaban autorizadas dos señales acústicas durante la noche: los toques de Maitines hacia la medianoche y los de Laudes antes del amanecer. Durante la noche tenían lugar también las procesiones del Rosario, en que los fieles portaban un Simpecado flanqueado por faroles y cantando salmodias y otras piezas religiosas, y el muñidor sonaba su campanilla para coordinar las paradas y oraciones. Los individuos que se encontraran entonces por las calles fuera de estas situaciones desafiaban el orden temporal impuesto por los poderes civiles y eclesiásticos, y sus actividades quedaban relacionadas con el quebrantamiento tanto del orden público como de la moralidad.

El canto de Leporello en el jardín de Donna Anna es, pues, una necesidad dramática que quizás se podría interpretar, con un poco de imaginación, como una respuesta *giocosa* a esas coplas devocionales del muñidor de las ánimas o a la salmodia de los procesionantes del Rosario, con los que podría haberse

topado yendo con su amo en sus andanzas. El tumulto entre Don Giovanni al ser descubierto y los familiares de la dama, en cambio, aunque no formara parte del paisaje sonoro permitido en Sevilla a esas horas, sí que era una realidad allí como en otras ciudades europeas, en las que jóvenes, estudiantes y personas con ganas de diversión, sobre todo en verano, salían a “armar bulla” por las calles desafiando el toque de queda, lo que originaba frecuentes y fragorosos tumultos, los cuales conducían a su vez a una intervención de policía y frecuentes procesos judiciales.

El tumulto en los dominios de Donna Anna, como sabemos, desemboca en un duelo entre Don Giovanni y el Commendatore. Aquí, tras las palabras del protagonista ‘Attendi, se vuoi morir’ la partitura nos proporciona incluso el sonido de las espadas rasgando el aire mediante rápidas escalas que dibujan la trayectoria de los filos hasta el golpe fatal. En este caso, Mozart sigue una técnica musical ampliamente documentada desde dos siglos atrás, según la cual el compositor se esforzaba por describir y reproducir con música los ruidos naturales del ambiente; la presencia de esta técnica descriptiva en este pasaje, por tanto, no es específica de esta ópera ni del paisaje sonoro de Sevilla, pero contribuye también, con su magnífica y emotivamente marcada armonización, a sumergir al espectador en la situación local mediante recursos esta vez directamente musicales.

Una vez llegada el alba, aparece Donna Elvira, que viene desde Burgos persiguiendo al seductor. ¿Cómo podía sonar Sevilla en ese momento? Ya hemos visto que el comienzo de las horas de luz venía marcado por el sonido de las campanas de la ciudad, que además de sus funciones religiosas desempeñaban también funciones civiles como señalar la hora (además de anunciar una fiesta, un nacimiento, un fallecimiento, incendio, tormenta o inundación, o incluso hechos jubilosos como la llegada

● La partitura nos proporciona incluso el sonido de las espadas rasgando el aire mediante rápidas escalas que dibujan la trayectoria de los filos hasta el golpe fatal

Los sonidos que emanan de las ciudades generan un paisaje sonoro con el que se dibujan sus topografías, sus horarios, sus acontecimientos o sus formas de vida. Mozart y Da Ponte fueron muy cuidadosos en la creación de ocasiones para que ese paisaje sonoro urbano quedara reflejado en la ópera *Don Giovanni*.

Panorámica de Sevilla © Rafael Ramírez Lee / Shutterstock



● **Mozart sigue una técnica musical ampliamente documentada desde dos siglos atrás, según la cual el compositor se esforzaría por describir y reproducir con música los ruidos naturales del ambiente**

de la flota de Indias o de algún alto prelado o aristócrata, entre otras). Las campanas sevillanas, encabezadas por el cuerpo de 24 que coronaban el campanario de la catedral, La Giralda, formaban una alborotadora población de aproximadamente 170 ejemplares, sin contar las campanillas que servían para que las hermandades, cofradías y hospitales gremiales convocasen a sus hermanos a cabildo. Además, cualquier institución, por insignificante que fuese, contribuía al paisaje sonoro urbano con sus propios tañidos, como un medio de labrarse una identidad pública y reclamar su propia jurisdicción espacial.

Si *Don Giovanni* no hace referencia a las campanas ni en su partitura ni en su libreto, probablemente esto tenga relación con la mentalidad ilustrada del siglo XVIII, partidaria de la secularización de la vida pública. Además, en Sevilla había llegado un momento en que su demografía campaneril estaba hiperdesarrollada: había tantos toques y motivos para tocar que su uso inmoderado tenía un impacto negativo en la población, pues los tañidos de las distintas procedencias se superponían y esta coincidencia atentaba contra el sistema de jerarquías sonoras, provocando conflictos. Podemos recordar aquí uno de esos conflictos por lo que afectó particularmente al espectáculo de ópera en Sevilla: en 1775, según relata el visitante inglés Henry Swinburne, “por la tarde asistimos a una ópera italiana muy mala. En la mitad de la canción, todos los actores y la audiencia se arrodillaron sobre el suelo al sonido de una campana sagrada que les avisó de que el Santísimo estaba pasando. Y, en menos de un minuto, el cantante retomó su cancioncilla amorosa”. Se ve que los sevillanos encontraron soluciones muy imaginativas para tales colisiones simbólicas pero, con todo, para evitarlas en lo posible, los ilustrados llegaron a limitar los tañidos de las omnipresentes campanas: los de difunto no podrían exceder los quince minutos, y se suprimieron los toques a vuelo, los de la siesta, y los nocturnos.

El silencio de la muerte: en la ópera *Don Giovanni*, lo que caracteriza al Commendatore en su aparición de ultratumba es un canto “sin música”, opuesto al bullicio sonoro y la vivacidad del resto de escenas.

Estatua del Commendatore en Praga, donde se estrenó *Don Giovanni*.
© mmkarabella / Shutterstock



No sabemos por qué medios llegaría Elvira a Sevilla desde Burgos, pero lo que sí sabemos es que los carruajes sevillanos de particulares y autoridades destruían sistemáticamente la rudimentaria pavimentación o empedrado de la vía pública, a base de adoquín y ladrillo, con el consiguiente ruido. Precisamente en Sevilla, como metrópoli opulenta gracias a su monopolio comercial americano, numerosos nuevos y viejos ricos recurrían al desplazamiento en carruaje como símbolo de estatus social, como también lo hacía el cabildo municipal en sus desplazamientos oficiales, que implicaban una hilera de coches. Además, un paseo en coche era proverbial por las tardes para dirigirse a las zonas de esparcimiento: espacios abiertos y arbolados que proliferaron en las ciudades desde el siglo XVI y vivieron su apogeo en el Setecientos, teniendo en España como primer modelo precisamente la sevillana Alameda de Hércules donde en verano el municipio ofrecía amenización musical.

Poco después de la llegada de Elvira, suponemos que ya con el sol por encima del horizonte, y probablemente fuera del núcleo urbano aunque cerca de su palacio, Don Giovanni se topa con un grupo de campesinos que cantan las alabanzas del matrimonio y celebran las nupcias de Zerlina con Masetto. En su palacio, el protagonista dispone de sus propios músicos, que poco después se escucharán en la lejanía cuando intente recuperar a Zerlina. La ambientación sonora de estos momentos es coherente con las prácticas musicales documentadas en Sevilla, ya que los nobles sevillanos, y destacadamente los pertenecientes a las grandes familias de los Duques de Arcos, Medina Sidonia, Medinaceli, Béjar, Osuna o Alba, tenían criados que debían interpretar música para ellos, tanto para acompañar sus desfiles o entradas en lugares públicos y para sus cultos religiosos en sus palacios, como para su placer privado. Don Giovanni parece igualar a estas elevadas estirpes en el servicio musical propio de que dispone.

A medida que transcurre la acción y avanza el día, llegamos al final del acto I, ya dentro del palacio de Don Giovanni, donde se encuentran unos músicos preparados para un baile de máscaras que habrán de actuar directamente en el escenario. Esto corresponde con la práctica de los bailes conocidos en Sevilla, en los que los músicos se solían situar en altura, sobre un balcón, una ventana o un escenario para mejorar su acústica. El texto y las didascalías del libreto proporcionan también interesantes indicaciones de sonido ambiental: Don Ottavio baila “un minueto” con Donna Anna, Don Giovanni “una contradanza” con Zerlina, y Leporello “una danza alemana” con Masetto; previamente, Don Giovanni ha pedido a Leporello que se ocupe de las danzas, con referencia además a las españolísimas “folías”. Estas indicaciones son muy pertinentes, y es fácil ponerlas en relación con algunas prácticas danzarias sevillanas, de las que minués y contradanzas están bien documentadas durante el siglo XVIII. A finales del siglo, además, estas danzas estaban integradas en el programa de bailes públicos de máscaras en locales cerrados que promovió el Asistente de Sevilla Pablo de Olavide; en su versión de pago,



ese tipo de bailes fue acusado de inmoralidad y lascivia, y se suprimieron con la caída del Conde de Aranda en 1792.

Durante el baile de *Don Giovanni*, que concluye con los gritos de Zerlina resistiéndose a los embates del sátiro, el libreto menciona también otro elemento sonoro: el ‘strepito di piedi’ que se produce por las personas que se aproximan. No es extraño que esas precipitadas carreras resonaran, porque el calzado masculino y femenino empezó a incorporar tacón en el siglo XVII, y se hizo consustancial a él en el XVIII.

En el Acto II, después de *Vísperas* (es decir, entrando la noche), Don Giovanni intenta seducir a una sirvienta de Donna Elvira cantándole una serenata que convierte su canto en diegético mediante la aclaración ‘ora cantiamo’. Tal como era habitual en la antigua Sevilla, en que este medio de cortejo se acompañaba de algún instrumento de cuerda (vihuela, guitarra o mandolina según las épocas), el protagonista se sirve aquí, según el libreto, precisamente de una mandolina (tal como encontramos en escenas de otras óperas ubicadas en Sevilla, en lo que parece constituir un cliché sonoro de la ciudad). Pero con esta típicamente sevillana serenata, nos encontramos de nuevo ante una posible transgresión sonora del protagonista, puesto que las ordenanzas municipales de Sevilla no permitían de noche tal actividad.

Ya caída la noche, Don Giovanni ofende el silencio del cementerio con sus risas, golpes y provocaciones, hasta que la estatua del Commendatore cobra vida y acepta asistir a la cena del galante caballero. El ruidoso comportamiento

● **La partitura y el libreto configuran conjuntamente un paisaje sonoro que parece destinado a aportar también una valoración sobre el decoro social de los hechos narrados**

de éste no sólo rompe el toque de queda nocturno, sino que va claramente en contra de los rituales funerarios documentados en Sevilla, en los que, exceptuando las exequias de algunas personas de la familia real, se observa desde finales del siglo XVII una progresiva simplificación sonora y una señalada austeridad musical, como si el sonido y la música hubieran quedado del lado de los vivos frente al mutismo de la Muerte. Y, efectivamente, Don Giovanni disfruta de buena música mientras espera la llegada de la estatua funeraria a la cena. Este pasaje es ampliamente conocido por estar prescrito nuevamente en el libreto para músicos sobre el escenario, y por interpretar diegéticamente piezas de la época realmente existentes y bien identificadas. Disfrutar de música en la cena era habitual en las casas nobles de Sevilla que, como hemos visto, tenían músicos a su servicio para ello. Durante esas cenas, realizadas entre los dos toques nocturnos de campanas de la ciudad, se interpretaba música instrumental, como la que escogió Mozart para su ópera. La plantilla establecida por el compositor, que va creciendo progresivamente, se inicia con oboes, clarinetes y fagotes a dos, más dos trompas y violoncello, que es la plantilla típica de la *Harmoniemusik* (salvo leves modificaciones en los bajos): es decir, la formación que muchos músicos al servicio de los nobles de la época utilizaban con asiduidad, y para la que el compositor había producido incontables piezas.



La Ilustración fue muy reticente al estruendo de las campanas. Quizás por esa razón, su sonido omnipresente en las poblaciones de la época no tiene cabida en la ópera de Mozart y Da Ponte. Campanas de La Giralda de Sevilla. © PHB.cz (Richard Semik) / Shutterstock

En medio de esta agradable situación, la aparición de “el convidado de piedra” tras llamar a la puerta interrumpe el placer musical y gustativo. El libreto proporciona referencias al sonido de los golpes en la puerta del palacio como parte del trasfondo sonoro de esta terrible escena: en efecto, los portones de madera sevillanos eran percutidos con la mano o con ayuda de

llamadores de metal bien documentados, que corresponden con la indicación escénica ‘si sente battere alla porta’. A partir de este momento, entramos en el terreno de lo sobrenatural: tras el “fuerte grito” de Don Giovanni, un coro invisible,

un terremoto y un coro de voces infernales de sólo voces graves nos introducirá en un paisaje sonoro que las fuentes históricas ya no pueden documentar.

En resumen, vemos que la partitura y el libreto configuran conjuntamente un paisaje sonoro que, además que reflejar algunos aspectos del sonido de la metrópolis hispalense en el momento de la acción, parece destinado a aportar también una valoración sobre el decoro social de los hechos narrados. La precisión selectiva de Mozart y Da Ponte en este aspecto es, pues, un aspecto más de la sutileza que derrocha esta ópera para conseguir un espectáculo no sólo atractivo sino también moralizante.

● CLARA BEJARANO PELLICER



Profesora de Historia moderna en la Universidad de Sevilla, con estudios de Historia, Musicología y Percusión.

Sus investigaciones y publicaciones tratan sobre la música en la vida urbana de la época moderna.