

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

v24 d26
FEBRERO 2023

XXXIV
TEMPORADA LÍRICA

TEATRO CERVANTES
DE MÁLAGA

TEATRO CERVANTES
AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA

Espectáculo subvencionado por el **INAEM**
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Con la colaboración de
FUNDACIÓN UNICAJA
UNICAJA BANCO
FUNDACIÓN SANDO
IDEALISTA
ÓPERA XXI

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Ópera bufa en dos actos de **Gioachino Rossini** con libreto de Cesare Sterbini basado en la comedia homónima de Pierre-Agustin Caron de Beaumarchais.

Estrenada el 20 de febrero de 1816 en el Teatro Argentina de Roma.

Producción musical
TEATRO CERVANTES DE MÁLAGA

Producción escénica
AMIGOS CANARIOS DE LA ÓPERA DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA
CORO DE ÓPERA DE MÁLAGA



málaga
la ciudad redonda



Ayuntamiento
de Málaga

MálagaProcultura



TEATRO
CERVANTES

Temporada Lírica subvencionada por el
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)



Fundación Unicaja



Unicaja Banco



idealista

Ó
ópera XXI

Conde de Almaviva
PABLO MARTÍNEZ tenor

Bartolo doctor en medicina, tutor de Rosina
RICARDO SEGUEL bajo

Rosina pupila de Bartolo
CLARA MOURIZ mezzosoprano

Fígaro barbero y antiguo criado del conde
JAVIER FRANCO barítono

Basilio maestro de música de Rosina
JAVIER CASTAÑEDA bajo

Fiorello servidor de Almaviva
JAVIER POVEDANO barítono

Berta camarera de Bartolo
MÓNICA CAMPAÑA soprano

Un oficial
ANTONIO BURGOS barítono

Un notario
CARLOS MESSA

Guitarra **SARA CORTÉS**

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA
CORO DE ÓPERA DE MÁLAGA

Director de escena **GIULIO CIABATTI**

Directora del coro **MARÍA DEL MAR MUÑOZ VARO**

Director musical **SALVADOR VÁZQUEZ**

La trama relata las peripecias de una pareja de enamorados integrada por el conde de Almaviva y la joven huérfana Rosina. Bartolo, preceptor de la muchacha, también la corteja pese a la diferencia de edad. Para deshacerse del incómodo pretendiente, los jóvenes se valen de la ayuda del barbero Fígaro, quien, mediante enredos, engaña al tutor y consigue unirlos en matrimonio. La acción se desarrolla en Sevilla, a finales del siglo XVIII.

Acto I

El conde de Almaviva entona al amanecer una serenata al pie del balcón de la joven Rosina. Como esta no aparece, despide a los músicos. Llega el barbero Fígaro, factótum de la ciudad y antiguo criado del conde, quien le confiesa su amor por la muchacha. Finalmente Rosina se asoma y, aunque es descubierta por Bartolo, su viejo tutor que pretende desposarla a fin de disponer de su herencia, logra hacer llegar una carta al desconocido trovador en la que le manifiesta el deseo en conocer su identidad y sus intenciones, además de lamentar el estado de confinamiento al que está sometida. Bartolo se va de la casa. Almaviva inicia entonces una nueva serenata en la que se presenta como un estudiante sin recursos llamado Lindoro, pues no quiere que Rosina lo acepte por sus títulos y su riqueza. Cuando ella se dispone a responder, la ventana se cierra de golpe. Fígaro, que ha prometido ayuda al conde para conquistar a Rosina, animado por la recompensa ofrecida, improvisa un plan. El conde se vestirá de soldado y, con una falsa nota de hospedaje, pedirá alojamiento en casa de Bartolo. Además, simulará estar ebrio para no provocar desconfianza.

Rosina ha terminado de escribir una carta a Lindoro. Fígaro intenta hablar con ella pero la llegada de Bartolo lo impide. Basilio, maestro de música de Rosina, informa al doctor de la llegada a Sevilla del conde de Almaviva, de quien sospechan que pretende conquistar a la joven. Basilio propone difamarlo por medio de rumores infundados y obligarlo así a abandonar la ciudad. Bartolo, temeroso, decide acelerar el matrimonio con su pupila y sale con Basilio para preparar el contrato matrimonial. Fígaro, que ha escuchado la conversación, advierte a Rosina al tiempo que disipa sus dudas sobre las intenciones del joven Lindoro, del que asegura que está locamente enamorado de ella. Cuando Fígaro le sugiere que le escriba, la muchacha lo sorprende con una carta ya redactada. El tutor regresa y pide explicaciones a la joven, pues sus dedos están manchados de tinta y falta una cuartilla en el escritorio, pero esta consigue hábilmente aclarar la situación. En ese momento aparece Almaviva disfrazado de soldado, según lo previsto, y solicita a Bartolo que lo aloje. Ante la orden que este le muestra y que le exime de dar alojamiento a los militares, el conde le responde airado y, aprovechando la confusión, entrega una nota a su amada. Bartolo la descubre pero Rosina logra cambiarla por la lista de la lavandería. La joven se lamenta histriónicamente de las acusaciones del tutor, y Almaviva, que no puede contenerse, arremete espada en mano contra él entre sus gritos de auxilio. Fígaro entra informando de que el alboroto se oye en toda la ciudad. Finalmente, la fuerza pública acude a poner orden. Todos tratan de explicar la situación creando un caos aún mayor. Un oficial se dispone a detener al conde pero este le enseña confidencialmente un documento que revela su verdadera identidad, por lo que es liberado de inmediato ante el asombro común.



Fotografia © Fabio Parenzan

Acto II

El doctor Bartolo, que sospecha que el soldado era un emisario de Almaviva, recibe una nueva visita. Es de nuevo el conde, esta vez disfrazado de don Alonso, que acude a dar la clase de canto a Rosina en sustitución de don Basilio, del que asegura falsamente que está enfermo. Para vencer las suspicacias del doctor, don Alonso finge estar de su parte: le entrega la carta que le había dado Rosina y sugiere que diga a la muchacha que la ha obtenido de una amante del conde. Bartolo accede así a que don Alonso imparta la lección a su pupila. Esta reconoce a su joven amado, que le expresa su amor. Rosina responde entonando el rondó de *La inútil precaución*, una ópera de la que dice, irónicamente, que está muy de moda. Aparece Fígaro con la intención de afeitarse al doctor y distraer su atención. Bartolo, que no quiere dejar a don Alonso a solas con Rosina, entrega a Fígaro las llaves del armario donde están los útiles para el afeitado, lo que este aprovecha para hacerse con la llave del balcón. De repente aparece don Basilio, que lo ignora todo y está a punto de desvelar el engaño, pero una oportuna bolsa de dinero que le entrega Almaviva y la astucia de Fígaro consiguen que se haga pasar por enfermo y se retire. Se reanuda el afeitado y don Alonso informa a Rosina de que esa misma noche Fígaro y él la ayudarán a escapar. Una frase imprudente de los enamorados desenmascara al falso maestro de música, en quien un colérico Bartolo cree reconocer al soldado de la mañana –sin saber aún que se trata del conde–, poniendo en fuga al impostor. A solas, la criada Berta se queja de la confusión que reina en la casa y de la que culpa al amor, mal universal que a todos hace delirar.

Don Basilio vuelve al ser llamado por el doctor y asegura no conocer a ningún don Alonso. El tutor no quiere correr más riesgos y hace venir de inmediato al notario, a fin de celebrar la boda esa misma noche. Para convencer a Rosina, Bartolo le muestra la carta que le dio don Alonso –la que ella había escrito a Lindoro–, haciéndole creer que este y Fígaro no pretenden otra cosa que entregarla al conde de Almaviva. Rosina le cree y, desesperada, accede a casarse con él además de revelarle el plan de fuga. Bartolo sale en busca de la guardia para sorprender a los raptos in fraganti. Cuando Fígaro y Lindoro entran por el balcón, Rosina acusa a su pretendiente de querer venderla al conde. Este se arroja a sus pies, se desenmascara y le aclara todo. Los enamorados expresan su alegría pero, cuando tratan de escapar, Fígaro descubre que la escalera ha desaparecido. Entretanto, llega don Basilio con el notario, lo que el barbero aprovecha para sugerir celebrar de inmediato la boda entre Rosina y Almaviva. Basilio se opone pero un nuevo soborno y la amenaza del conde vencen sus reticencias. Almaviva y Rosina se casan con don Basilio y Fígaro como testigos. Bartolo, que llega con la guardia demasiado tarde, se da cuenta de que haber quitado la escalera ha sido una inútil precaución, pues solo ha hecho precipitar los acontecimientos. Ante hechos consumados, no le queda más opción que bendecir el matrimonio. Todos desean a la pareja amor y felicidad eternos.

EL PASMO Y EL BARBERO

Si hay una manera simple de definir la ópera es esta: *el teatro de las pasiones*. Muy simple: allí se escenifican —llevadas al máximo de su expresividad y gracias al canto y la música— los afectos, las emociones y todo aquello que mueve al alma humana; es decir, —repiteámoslo— las pasiones.

Ahora, si de clasificar las pasiones se trata, yo me decanto por aquella expuesta por Descartes en 1649 en su librito *Las pasiones del alma*. Escrito unos cuarenta y cinco años más tarde que el *Orfeo* de Monteverdi, Descartes construye lo que para mí es la guía más expedita para diseccionar cualquier ópera.... ¡incluyendo las bufas! El breve tratado de Descartes, además de ser una delicia de lectura, está llena de observaciones muy curiosas. Veamos.

Descartes reconoce seis pasiones, entre ellas el par Amor-Odio y el par Alegría-Tristeza. El primer par, proyectado al futuro, puede devenir en esperanza o cobardía; seguridad o celos; audacia o desesperación. El segundo par, proyectado al pasado, sugiere gloria o vergüenza; añoranza o indignación, o incluso desdén y hastío. Si se proyecta la Alegría al presente se tiene simpatía y agradecimiento e, incluso, satisfacción de sí mismo. En cambio, si se proyecta la Tristeza al presente podemos hallar burla y envidia y, también seriedad y piedad. Como se ve, las pasiones no son solo cosa del presente, se proyectan —hacia el pasado o el futuro— y así nos explican otros estados anímicos.

A estos dos pares Descartes agrega una pasión muy potente: el Deseo. Y para muchos filósofos posteriores, todo es Deseo. Así pues, bajo el imperio del Deseo quedaría explicado todo estado emocional: si se cumple el Deseo hay Amor y Alegría; y si no se satisface, pues Tristeza y Odio. El Deseo hace así a todas las pasiones subsidiarias de su satisfacción. No hay que ser muy perspicaz para asegurar que la ópera es la sede donde el Deseo se expulsa con mayor intensidad. Obra de arte compleja y donde recalcan diversas disciplinas, la multidisciplinareidad hace que el Deseo expresado en las palabras de los personajes quede potenciado por los sonidos (y, a veces, expresado hasta mucho más que las palabras...), los movimientos de escena, los colores, ropajes, disfraces, aparatos escénicos, baile, etc. y, por supuesto, añadamos los Deseos (abiertos u ocultos...) del propio público. Visto así, entrar a un teatro de ópera es asistir a un festín deseante... A veces nos satisface, a veces no...

No obstante, Descartes deja un puesto relevante (el primero) a una pasión muy curiosa y a la cual le cede importancia suprema: la Admiración. Nos dice: “La Admiración es una súbita sorpresa del alma que hace a esta considerar con atención los objetos que le parecen raros y extraordinarios. No tiene por objeto el bien ni el mal, sino solamente el conocimiento de la cosa que se admira, lo cual no impide que la Admiración tenga mucha fuerza a causa de la sorpresa...” Es decir, si no soy capaz de “admirar” (de mirar de manera “ad”, es decir, con ese particular prefijo intensificador...) no hay ni conocimiento ni pasión que se desate. Y agrega: “... esta sorpresa tiene tanto poder que puede hacer que los espíritus se dirijan hacia

el lugar donde está la impresión del objeto admirado y hacer que todo el cuerpo permanezca inmóvil como una estatua... esto es lo que se llama el *pasmo*, y su exceso es siempre malo.”

Y llegamos a donde quería llegar: el Pasma; porque toda ópera tiene como objetivo llegar a ese momento; es decir, tanto música como libreto se conjugan para que en un momento determinado se produzca el Pasma, tanto de personajes como de público. No voy a enunciar aquí los infinitos momentos en las óperas en donde todo se detiene ante la revelación de algún secreto, una confidencia, un asesinato, una peripecia inesperada, un descubrimiento o cualquier otro artificio del guión (o del destino inescrutable); momentos que hacen detener la música, el silencio hace presencia y, si acaso, algunos pizzicatos puntúan lo insólito de la escena. Haga memoria y toda ópera tiene un momento así... desde que Orfeo se voltea a ver a Euridice, hasta el Pasma de Herodes al solicitarle a Salomé la cabeza de Yokanaán y pasando por Giorgio Germont al ver a su hijo lanzarle los billetes a la “extraviada”; y ni hablar de Carmen, pasmada y estupefacta porque don José tiene que regresar *au quartier*...

Pero si algún momento antológico de Pasma existe, este está allí: en *El barbero de Sevilla*. Atrapados Lindoro, Fígaro y Rosina en su huida y cortándoles el paso don Bartolo, don Basilio y la tropa de soldados, todo está dispuesto para apresar a ese Lindoro disfrazado de soldado borracho... “¿Arrestado yo? ¡Detente ahí!”, grita el conde y devela entonces su verdadera identidad todopoderosa... Todos a callar.

Se inicia entonces el número del Pasma, el llamado *quadro de stupore*. Como quien hubiera leído a Descartes el libretista Sterbini y el músico Rossini articulan aquello que dice: “Freddo ed immobile, come una statua...” Los pizzicatos aparecen, el ritmo se suspende, la melodía se petrifica, la armonía se vuelve homofónica y el Pasma cartesiano se adueña de la escena: voces *a capella*, canto *sottovoce*, las palabras se enuncian sílaba a sílaba, el *tableau* se vuelve estático. El efecto es fantástico y el tiempo queda, realmente, detenido. Pero es cierto, poco a poco las estatuas van recobrando vida hasta terminar en la algarabía y los *crescendos* rossinianos del final del acto. Sin embargo, el golpe de escena ha sido logrado y al Pasma le sigue una sonrisa del espectador satisfecho ante la maestría de Rossini...

En su ensayo *Concertato de stupore*, Paolo Russo hace una revisión de estos momentos operáticos y nos confirma diciéndonos: “Sea seria o bufa, una ópera a la manera de Rossini y sus secuaces prevé la obligación que los personajes del drama queden, al menos, una vez asombrados e hipnotizados, ‘confusos y estúpidos’ por un golpe de escena inesperado, a menudo tremendo y, en todo caso, sorprendente.” Este momento, nos asegura Russo, “amplifica, dilata y deja levitando” las emociones contrastantes de la Sorpresa y, por supuesto, del Asombro y del Pasma. A pesar de que Russo nos afirma que dicho *concertato* nació en la ópera seria y después arraigó en la tradición de la ópera bufa hemos insistido en que podemos verlo funcionar en muchos otros lugares. El cuadro estático; es decir, el silencio del Pasma no es ajeno a la ópera en general. Lo que sí es cierto es que en Rossini se había

vuelto una declaración convencional: “estamos en el *quadro de stupore*” debía el espectador advertir y, por supuesto, disponerse a disfrutarlo.

➤ Pues de eso se trata... A pesar de que *El barbero de Sevilla* es un cosmos y podríamos detenernos a revisar y comentar cada número, aria o recitativo, con deleite apasionado... le ruego al lector que se concentre, que se prepare, que advierta que Rossini lo pretende llevar al Pasma y el estupor. En otras palabras, recuerde, justo en ese momento, lo que dijo Descartes: “... la fuerza del Pasma depende de dos cosas: de la novedad y de que el movimiento que produce tiene desde el comienzo toda su fuerza.” Ahí lo tienen: el Pasma no es gradual, se percibe en su totalidad desde su mismo inicio y si bien –en este caso del *Barbero*– la novedad no lo sea, pues a pesar de que ya sepamos que Lindoro es Almaviva y esa “sorpresa” ya la hayamos experimentado en teatros, CDs o videos... “haga como si...”; es decir, déjese seducir, deje que la máquina retórica operática funcione, deje que la magia operática haga sus trucos o –caso extremo– golpéese con un mazazo amnésico y póngase a tono para la primera de las pasiones: la Admiración. ¡Sí!, esa misma pasión que según Descartes cuando es llevada al máximo se vuelve “pasma” y que, según él, es siempre, intrínsecamente, mala...

Pues en este caso –la ópera– es siempre buena. Entonces, así de simple: a pasmarse.

CARLOS CALDERÓN URREIZTIETA
Doctor en Humanidades

LE VIEUX ROCOCO

“Forzado a tomar el camino sin saberlo y del cual saldré sin quererlo, en él he esparcido todas las flores que mi alegría me ha concedido.” (de *Las bodas de Figaro*, de Beaumarchais).

Encuentro el teatro completamente vacío. Apoyados en la pared del escenario hay algunos tablones, algunas cajas vacías, unos baúles, una escalera, un banquillo... Pienso en Rossini, que cuarenta años después de su *Barbero*, tras haber inflamado los corazones y haber conquistado Europa en un santiamén a la par que Napoleón, eligió retirarse. A dos pasos del Théâtre des Italiens. Recibía en su dormitorio, el cráneo rapado envuelto en una amplia echarpe multicolor y con una colección de pelucas enmarañadas a plena vista. El compositor que, ya sesentón se mofaba de sí mismo con ironía definiéndose como “un vieux rococo”, era el mismo que de joven había subido las escaleras de uno de tantos alojamientos provisionales donde Beethoven, “desgreñado” y en la miseria, lo había acogido recomendándole representar muchos *Barberos*. Pero, mientras tanto, el mundo en torno a él había cambiado y la ópera bufa, la sátira divertida, inteligente y descarada contra la vieja sociedad, convertida en un juego, había sido arrinconada a favor de las nuevas ideas, de las modas románticas, del nuevo público. ...Y pienso en esos comediantes que, durante decenios, con sus equipajes, con sus “trastos” transportados en carros y en barcas, con sus historias reales e imaginarias, encontraron un puerto, una habitación en la que alojarse, para hacer conocer su oficio, su “arte”, a pocos o a muchos espectadores. “Acogidos en una ciudad, encarcelados en otra, elogiados por estos, censurados por aquellos, felices bajo un cielo sereno, pacientes con el mal tiempo, mofándose de los imbéciles y desafiando a los malvados, riéndose de su propia miseria y plantándoles cara todos.” (Figaro, acto 1, escena 2). Al no poder disponer de aparatos escénicos magníficos, ni dotarse de trajes suntuosos o de maquinarias barrocas, como en las fiestas en las que a la corte le gustaba verse reflejada, estos actores solo se llevaron a escena a sí mismos, a su propia capacidad histriónica de disfrazarse, de improvisar *lazzi*, chistes jocosos y mordaces. Acercaron el ojo del espectador a nuevos mundos, exhibiendo esa diversidad y extravagancia que emigró desde las plazas a los lugares cerrados de los teatros de las ciudades. Jóvenes dramaturgos y comediógrafos siguieron a estas compañías, permanecieron a su lado, o, como en el caso de Molière, le condujeron a la celebridad. El personaje de Figaro germinó de la pluma de Beaumarchais cuando aquella época alcanzó su esplendor. En aquel mundo pasado y en sus últimas luces, en el deseo de rendir homenaje a una época y a un extraordinario y ecléctico compositor se inspira esta puesta en escena de *El barbero de Sevilla*, hijo de su tiempo.

GIULIO CIABATTI
Director de escena

Fichas artística y técnica

Figurinista Claudio Martín
Iluminación José Fernández 'Txema'
Maestra repetidora y clave Silvia Mkrтчhian
Maestra repetidora Coro de Ópera Margarita Kozlovska
Regidor Javier Hernández
Ayudante de regiduría Juan Jesús Moreno
Responsable de maquillaje Katy Navarro
Ayudante de maquillaje Erica Marina García
Responsable de peluquería José Carlos Montesinos
Ayudante de peluquería María Antonia Montesinos
Sobretítulos Daniel García de Castro
Jefa de producción Ana Añoto
Jefes técnicos Rafael Godoy (Teatro Cervantes) y
Jesús Maroto (Ópera de Las Palmas de Gran Canaria)
Técnico de maquinaria Esteban Guerrero
Oficiales de maquinaria José Aranda, Jesús Gómez, Miguel Ángel Pérez y José Pino
Ayudantes de maquinaria Salvador Jimena, Manuel López, Antonio Muñoz, Daniel Palma,
Roberto Pérez y Juan Carlos Romero
Técnicos de iluminación Salvador Bueno y Francisco Martín
Oficiales de iluminación Javier Arjona y Rafael Castilla
Ayudantes de iluminación María Expósito, Javier Moreno, Laura Rodríguez,
Juan Francisco Ruiz y Rubén Zambrana
Sonido Guy Boulanger, Jordi Cabrera, Juan Antonio García, Javier Oliva y Dolores Ortiz
Responsable de sastrería Inmaculada Pardo
Ayudantes de sastrería María Bravo, Juana Díaz, Sofía Pardo y Dolores Rodríguez
Utería Carmen García y Juan Francisco Ruiz

málaga
la ciudad redonda



Ayuntamiento
de Málaga

MálagaProcultura



TEATRO
CERVANTES

Temporada Lírica subvencionada por el
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)



Fundación Unicaja



Unicaja Banco



idealista

