



SAVERIO LAMACCHIA

Università di Udine

Reflexiones para una nueva interpretación de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini (y de Manuel García)¹

Se dice que *Il barbiere di Siviglia* de Rossini es una obra en la que un astuto barbero (Figaro), consigue que se casen el Conde de Almaviva y Rosina, para vergüenza del viejo Bartolo. Aquí sostenemos que, con toda probabilidad, Rossini y su libretista, Cesare Sterbini, en el carnaval de 1816, habían pensado en otra historia, aquella en la que el barbero chapucero intenta en el primer acto ayudar al Conde, pero provoca grandes problemas que hacen que el poderoso Conde deba tomar las riendas de la intriga en el segundo acto y a conducir él mismo el desenlace. Para argumentar esta tesis se subrayan las importantes diferencias entre el libreto y su fuente principal, *Le barbier de Séville* de Beaumarchais, y por primera vez, se señala como fuente *Il Califfo di Bagdad* de Manuel García (1813). Sostenemos que *Il barbiere di Siviglia* fue escrito por mediación de García, no sólo desde el punto de vista vocal sino también actuaral: éste elegía personajes iracundos, poderosos y con determinación. Figaro no obstante, se toma su revancha desde el punto de vista musical: desde siempre, los espectadores acaban por hacer suya la parte de más éxito y divertida; y a fin de cuentas, es eso lo que más importa en una ópera cómica.

Palabras clave: Rossini, Manuel García, *Il barbiere di Siviglia*, *Il Califfo di Bagdad*, Beaumarchais, ópera s. XIX.

Rossini's The Barber of Seville is said to be a work in which an astute barber (Figaro) manages to get the Count of Almaviva and Rosina to marry, to the disgrace of the old Bartolo. This article argues that during Carnival 1816, Rossini and his librettist, Cesare Sterbini, probably had a different story in mind, in which in act one the sloppy barber tries to help the Count, but creates such serious problems that the powerful Count has to take charge of the plot in act two and lead the ending. This hypothesis is based on significant differences between the libretto and its main source, Beaumarchais's Le barbier de Séville, while Manuel García's Il Califfo di Bagdad (1813) is cited as another source for the first time. This study maintains that The Barber of Seville was composed to fit García, not only from a vocal point of view, but also from the acting point of view, as latter liked at best irascible, powerful and determinated character. Figaro, however, takes his revenge through music, as the audience always considered his part as the most successful and entertain part their own, and in the end, this is what is most important in a comic opera.

Keywords: Rossini, Manuel García, *Il barbiere di Siviglia*, *Il Califfo di Bagdad*, Beaumarchais, nineteenth-century opera.

¹ Este escrito resume la tesis de fondo más ampliamente argumentada en mi volumen *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del "Barbiere" di Rossini*, Torino, EDT/De Sono, 2008. De forma reducida se ha publicado en italiano en «Quaderni della Fondazione Donizetti», XIX (*Il barbiere di Siviglia*), pp. 17-30.

De las muchas respuestas a la pregunta ¿por qué leer los clásicos?, recopiladas por Italo Calvino en un escrito famoso, muchas se pueden aplicar a *Il barbiere di Siviglia* de Rossini. Una quizás más que las otras: “Los clásicos son libros que a medida que se profundiza en ellos, más nuevos, inesperados e inéditos parecen”².

La consideración de Calvino, en el caso de *Il barbiere*, se puede entender también de manera radical. Aunque pueda parecer sorprendente, el trabajo de Rossini, siempre popular y nunca desterrado de las carteleras desde que se creó hasta hoy, se ha malinterpretado, y continúa haciéndose en pleno renacimiento rossiniano. Creo que hay una diferencia sustancial entre *Almaviva, o sia l'inutile precauzione* (título con el que se estrenó en el Teatro Argentina de Roma en el carnaval de 1816) e *Il barbiere di Siviglia* (título con el que se ha conocido, en los casi 200 años sucesivos).

El verdadero Conde: el tenor de Sevilla

Los no pocos cambios que se han producido, pequeños, grandes (trozos sustituidos o suprimidos, transporte de registros vocales etc.)³, seguro que han influido, aunque no son suficientes para explicar la interpretación errónea del sentido de la comedia. El aria del Conde “Cessa de più resistere” continúa siendo considerada banal para el drama, una especie de aria de concierto concedida de mala gana por Rossini al tenor sevillano Manuel García, primer intérprete del Conde de Almaviva y estrella de la compañía⁴. Por este motivo normalmente no se interpreta en las representaciones, y a menudo se corta en las grabaciones discográficas. Junto con otras circunstancias, este corte ha contribuido a transformar *Almaviva*, ópera cuyo protagonista es el tenor, en *Il barbiere*, ópera con protagonista bufo-barítono. Se minusvalora el hecho de que “Cessa de più resistere” no es una pieza asimilable a un aria *di sorbetto*, sino el gran rondó con coro del personaje epónimo (“Grand Aria” escribe Cesare Sterbini, ya en la primera escenografía musical de la ópera, documento encontrado recientemente junto a otros muchos relacionados con la génesis de *Almaviva*)⁵, el más importante no sólo por su extensión, forma y posición sino por represen-

² Italo Calvino: *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 11-19: 15.

³ Un gran número de informaciones sobre estos aspectos los deducimos de *Il barbiere di Siviglia [Almaviva o sia l'inutile precauzione]*, edición crítica y comentario crítico a cargo de Patricia B. Brauner, Kassel, Bärenreiter, 2008 («Works of Gioachino Rossini», 2; Philip Gossett ed.).

⁴ Sobre él, véase James Radomski: *Manuel García (1775-1832). Chronicle of the Life of a «bel canto» Tenor at the Dawn of Romanticism*, Oxford, Oxford University Press, 2000; trad. española Manuel García (1775-1832): *maestro del bel canto y compositor*, Madrid, ICCMU, 2002. Véase también el cap. II de *Il vero Figaro...*

⁵ Se trata de documentos del entonces empresario del Teatro Argentina, el duque Francesco Sforza Cesarini, presentes en el archivo de su familia donado al Archivo di Stato di Roma, a excepción de dos de ellos, procedentes del mismo archivo que están actualmente en la Pierpont Morgan Library de

tar una forma de conclusión⁶. Es un aria análoga en cierta manera a “Pensa alla patria” en *L’Italiana in Algeri*, o “Nacqui all’affanno” de la *Cenerentola*, arias que no pueden considerarse opcionales. Como es sabido, Rossini utilizó en el rondó final de *Cenerentola*, parte de la música nacida un año antes para García. Puede ser que esta música funcione mejor en boca de la ingenua Angelina que en la del poderoso Conde Almaviva, seguramente, pero esto no nos debería impedir valorar *Almaviva/Il barbiere di Siviglia* con dicha aria, sin considerarla un aria repudiada.

“Cessa de più resistere” no es una mera exhibición vocal, un *one man show* belcantístico concedido de mala gana a la indiscutible estrella del momento. Al contrario, es un fragmento coherente con el drama tal y como fue diseñado por Sterbini y Rossini, partiendo de la célebre comedia *Le barbier de Séville* de Pierre-Agustin Caron de Beaumarchais (1775). El aria del tenor, como pocos fragmentos de la obra, no tiene un correlativo en la comedia francesa, y contrariamente a lo que se suele decir, no interrumpe vanalmente la acción sino que la lleva a término. La disputa entre Bartolo y el Conde sobre quién deberá esposar a Rosina, termina a favor del Conde, en el penúltimo número de la partitura (el último, el final colectivo, es un simple saludo a los espectadores, se podría seguir con el telón bajado; confirma el final de la obra, no del drama, que ya se ha cerrado previamente). Cuando el Grande de España hace valer todos los privilegios de su estatus y se impone a Bartolo con estas palabras: “Tú calla que aquí el que manda soy yo y se hace lo que yo digo”. Es verdad que el contrato nupcial está firmado antes de que el Conde comience el aria, pero también es cierto que se encuentra en casa de Bartolo, en flagrante violación de su domicilio (el Conde y Figaro entran fraudulentamente por la ventana), la disputa desde el punto de vista jurídico no terminaría, si el Conde no les hiciera entender a todos quién es el más fuerte, tanto que incluso está por encima de la ley. En el recitativo que precede al aria, el Conde obliga a Basilio y Bartolo sin recurrir a la fuerza, más bien de manera agradable y paternal.

En el final rossiniano el Conde logra casarse con Rosina pero más gracias a sí mismo y a su rango, que a la ayuda de Figaro, como se suele afirmar. Y desde el punto de vista de Rossini “Il Conte d’Almaviva io sono”, la última parte del recitativo del Conde antes del rondó, no es suficiente para confirmar la victoria del Conde sobre Bartolo. El desenlace merece una “Gran Aria”, y naturalmente un gran tenor con posibilidades de cantarla como se debe; y ésto al menos para Rossini en 1816, no era un problema.

Nueva York (véase S. Lamacchia: *Il vero Figaro*, cap. I, Ídem: *La sceneggiatura preliminare del “Barbiere di Siviglia”*: alcune osservazioni sul ritrovato manoscritto originale, en «Bollettino del centro rossiniano di studi», XLVIII, 2008, pp. 67-83).

⁶ Véase Marco Beghelli: “Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò”, en *Le parole della musica III*, F. Nicolodi y P. Trovato (eds.), Firenze, Leo S. Olschki 2000, pp. 185-217.

<p>Beaumarchais <i>Le barbier de Séville</i> IV, 7</p>	<p>C. Sterbini <i>Almaviva, o sia L'inutile precauzione</i> II, 10</p>
<p>...</p> <p>COMTE Signons toujours. Don Bazile voudra bien nous servir de second témoin. <i>Ils signent.</i></p> <p>BAZILE Mais, Votre Excellence... je ne comprends pas...</p> <p>COMTE Mon maître Bazile, un rien vous embarasse et tout vous étonne.</p> <p>BAZILE Monseigneur... Mais si le docteur...</p> <p>COMTE, <i>lui jetant une bourse</i> Vous faites l'enfant! Signez donc vite.</p> <p>BAZILE, <i>étonné</i> Ah! Ah!...</p> <p>FIGARO Où donc est la difficulté de signer?</p> <p>BAZILE, <i>pesant la bourse</i> Il n'y en a plus; mais c'est que moi, quand j'ai donné ma parole une fois, il faut des motifs d'un grand poids... <i>Il signe.</i></p>	<p>...</p> <p>FIGARO Ve' ve', il nostro notaro. Allegramente. Lasciate fare a me. Signor notaro: ... dovevate in mia casa stipolar questa sera un contratto di nozze fra il Conte d'Almaviva e mia nipote. Gli sposi eccoli qua. Avete indosso la scrittura? <i>Il notaro cava una scrittura.</i> Benissimo.</p> <p>BASILIO Ma piano. Don Bartolo... dov'è?</p> <p>CONTE, <i>chiamando a parte Don Basilio, cavandosi un anello dal dito, additandogli di tacere</i> Ehi Don Basilio, questo anello è per voi.</p> <p>BASILIO Ma io...</p> <p>CONTE, <i>cavando una pistola</i> Per voi vi sono ancor due palle nel cervello, se v'opponete.</p> <p>BASILIO Oibò, prendo l'anello! <i>Prende l'anello.</i> Chi firma?...</p> <p>CONTE e ROSINA Eccoci qua. <i>Sottoscrivono.</i></p> <p>(CONTE) Son testimoni Figaro e Don Basilio. Essa è mia sposa.</p> <p>FIGARO e BASILIO Evviva!</p>

	CONTE <p style="text-align: right;">Oh mio contento!</p> ROSINA Oh sospirata mia felicità! TUTTI Evviva!
--	--

La del rondó final no es la única ostentación que hace el Conde. También en el final del primer acto, sucede algo similar. Me refiero al efecto de la escena principal que no existe en Beaumarchais, y que imita una ópera representada en Nápoles dos años y medio antes, *Il califfo di Bagdad*, compuesta e interpretada por Manuel García (la actividad compositiva de García no fue esporádica, su importante catálogo comprende todos los géneros: del melodrama a la música sacra y a las canciones en su lengua materna).

Lo que hace evidente la siguiente confrontación:

Andrea Leone Tottola e Manuel García <i>Il califfo di Bagdad</i> Napoli, 30 settembre, 1813 ...	Cesare Sterbini e Gioachino Rossini <i>Almaviva, o sia L'inutile precauzione</i> Roma, 20 febbraio, 1816 ...	
<p><i>Si sentono da lontano colpi alla porta di strada.</i></p> <p style="text-align: center;">[...]</p> <p>CORO, <i>da dentro</i> Aprite... ci obbedite... o l'uscio a terra andrà... ...</p> <p style="text-align: center;">SCENA ULTIMA (Atto I) <i>Dopo molto rumore entra il GIUDICE col suo séguito in furia, e detti.</i></p> <p>(LEMÈDE, ZETULBÈ, ISAUUN, KESIA)</p> <p>GIUDICE Si resiste alla giustizia? Ora il fio ne pagherete: dell'ardir vi pentirete che più accese il mio furor.</p> <p>CORO Dell'ardir vi pentirete che più accese il suo furor.</p> <p>GIUDICE Del Califfo a me le gioie...</p>	<p><i>Si ode bussare con violenza alla porta di strada.</i></p> <p style="text-align: center;">[...]</p> <p>CORO, <i>di dentro</i> La forza. Aprite qua. ...</p> <p style="text-align: center;">SCENA ULTIMA (Atto I) <i>Un UFFIZIALE con Soldati, e detti.</i></p> <p>(CONTE, BARTOLO, ROSINA, BERTA, BASILIO, FIGARO)</p> <p>UFFIZIALE Fermi tutti. Niun si muova. Miei signori, che si fa? Questo chiasso donde è nato? La cagione presto qua.</p> <p>CONTE La cagione...</p> <p>BARTOLO Non è vero.</p>	<p><i>Amenazante salida de las fuerzas del orden</i> ...</p>

LEMÈDE Ascoltate...	CONTE Sì signore...
GIUDICE Oibò... non sento... Obbedite... in sul momento.	BARTOLO Signor no.
LEMÈDE Vado a prenderle... o Signor.	CONTE È un birbante...
ZETULBÈ Io vi seguio... che spavento! In me torna il rio timor. <i>Entrano le donne nella stanza.</i>	BARTOLO È un imposto- re...
GIUDICE, <i>ad Isauun</i> Temerario! a me il tuo nome. Non rispondi? il nome, olà!	UFFIZIALE Un per volta.
ISAUN (Se il pronunzio, vedrai come a smarrirti basterà.)	BARTOLO Io parlerò. Questo soldato ⁷ m'ha maltrattato...
GIUDICE In prigion pria che sii tratto il tuo nome saper voglio...	ROSINA Il poverino cotto è dal vino...
ISAUN, <i>ridendo</i> In prigion!, ah, ah!	BERTA Cava la sciabla...
GIUDICE Che orgoglio!	BASILIO Parla d'uccidere...
ISAUN Senti ben: mi sta sul volto...	FIGARO Io son venuto qui per dividere...
	UFFIZIALE Fate silenzio, che intesi già. <i>Al Conte.</i> Siete in arresto.

⁷ El paso del libreto de Sterbini viene así modificado en la partitura de Rossini:
 Bart Questa bestia di soldato, / mio signor, m'ha maltrattato.
 Fig Io qua venni, mio signore, / questo chiasso ad acchetar.
 Bas e Ber Fa un inferno di rumore, / parla sempre d'ammazzare.
 Con In alloggio quel briccone / non mi volle qui acchetar.
 Ros Perdonate, poverino, / tutto effetto fu del vino.
 Uff Ho inteso, ho inteso.
 Galantuom, siete in arresto, / fuori, presto, via di qua.

<p><i>Scovrendosi il volto.</i> vedi in me il Bondocanì.</p> <p>GIUDICE Ciel! che veggio! ciel! che ascolto! <i>A' suoi.</i> È il Califfo! sì... egli è esso...</p> <p>CORO <i>Il Giudice co' suoi si butta a' piedi d'I-sauun.</i> Il Califfo? qual sorpresa! Deh si chieda a lui perdono... Un signor clemente e buono fulminarci non saprà. <i>Zetulbè tornando con Lemède.</i></p> <p>ZETULBÈ Che! son tutti a' piedi tuoi?</p> <p>LEMÈDE e KESIA Noi siam noi o non siam noi? Qual prodigio! quale incanto! <i>Le 3 donne</i> Che pensarsi mai potrà?</p> <p>CORO e GIUDICE Fra tuoi pregi il primo vanto è dar luogo alla pietà.</p> <p>ISAUUN Io dovrei... ma un tanto eccesso obliò il Bondocanì.</p> <p>CORO e GIUDICE A' tuoi piedi genuflesso grazie ognun ti rende qui.</p> <p>LEMÈDE Qua le gioie... <i>Lemède avanzandosi colle gioie.</i></p> <p>GIUDICE Stanno bene...</p> <p>LEMÈDE Quel ladron...</p> <p>GIUDICE Ma non conviene...</p>	<p>Fuori di qua. <i>I soldati si muovono per circondare il Conte.</i></p> <p>CONTE Io in arresto? Io?... fermi, olà. <i>Con gesto autorevole trattiene i soldati, che si arrestano. Egli chiama a sé l'Uffiziale, gli dà a leggere un foglio; l'Uffiziale resta sorpreso, vuol fargli un inchino; il Conte lo trattiene. L'Uffiziale fa cenno ai soldati che si ritirino indietro, e anch'egli fa lo stesso. Quadro di stupore.</i></p> <p>BARTOLO, ROSINA, BASILIO E BERTA Fredda ed immobile Freddo come una statua, fiato non restami da respirar.</p> <p>CONTE Freddo ed immobile come una statua, fiato non restagli da respirar.</p> <p>FIGARO, <i>ridendo</i> Guarda Don Bartolo! Sembra una statua! Ah ah, dal ridere sto per crepar!</p> <p>BARTOLO, <i>All'Uffiziale</i> Ma, signor...</p> <p>CORO Zitto tu!</p> <p>BARTOLO Ma un dottor...</p> <p>CORO Oh non più!</p>	<p>... <i>que están para arrear al "jefe" de incògnito</i> <i>pero estas se revelan</i> <i>después de inclinarse ante los poderosos</i> ...</p>
---	---	---

<p>LEMÈDE Ma costui...</p> <p>CORO e GIUDICE Deh rispettate: egli è il gran Bondocani. <i>Col solito inchino.</i></p> <p>LEMÈDE Egli è un mago, o qualche diavolo or di lui s'impadronì.</p> <p>ZETULBÈ Ah più non palpita nel petto l'anima: Contenta ed ilare mi rende Amor.</p> <p>ISAUN Smarrita e dubbia pende quell'anima: sgombre le tenebre saranno or or.</p> <p>LEMÈDE e KESIA Io vo in delirio... rifletto, rumino, e so comprenderne di meno ancor.</p> <p>GIUDICE e CORO Viva il suo genio grande, magnanimo! Sia per lui fausta la sorte ognor. <i>Il Giudice co' suoi si ritira facendo inchini, le donne restano pensierose. Il Califfo prende per mano Zetulbè, la rimette a sedere, e si cala il sipario.</i></p>	<p>BARTOLO Ma se lei...</p> <p>CORO Non parlar.</p> <p>BARTOLO Ma vorrei...</p> <p>CORO Non gridar.</p> <p>BERTA, BARTOLOMÉ E BASILIO Ma se noi...</p> <p>CORO Zitti voi.</p> <p>BERTA, BARTOLOMÉ E BASILIO Ma se poi...</p> <p>CORO Pensiam noi. Vada ognun pe' fatti suoi, si finisca d'altercar.</p> <p>TUTTI Mi par d'esser con la testa in un'orrida fucina, dove cresce e mai non resta delle incudini sonore l'importuno strepitar. Alternando questo e quello pesantissimo martello fa con barbara armonia muri e volte rimbombar. E il cervello poverello già stordito, sbalordito, non ragiona, si confonde, si riduce ad impazzar.</p>	<p><i>Las fuer- zas del orden hacen callar al anta- gonista del "jefe"</i></p>
---	---	--

El paralelismo parece claro. El Conde y el Califa, disfrazados con vestimenta modesta, se meten en problemas: el Conde se comporta como un borracho, hace un estruendo endemoniado en casa de los otros, y amenaza con matar a diestro y siniestro. El Califa es confundido con un ladrón. En cierto momento se oye llamar, son las fuerzas del orden que se anuncian desde fuera de la escena. Entran y, confirmada en un abrir y cerrar de ojos la culpabilidad del intruso, van a proceder a su arresto y conducirlo a prisión; cuando el Conde/Califa/ (García) es reconocido por su jefe. El ofi-

cial en *Almaviva*, el juez en el *Califfo*. Entonces éste retira a sus hombres y obsequia al jefe disfrazado, dejando a los demás en una situación de desconcierto.

El Conde y el Califa, no sólo no terminan en prisión, sino que consiguen que todos se postren y arrodillen ante ellos. Tal peripecia supone un giro respecto a lo que sucede en *Le barbier de Sévilla* de Beaumarchais, donde no llega la fuerza pública, y sobre todo no llega Fígaro. Falta pues una escena con muchos personajes y la tensión dramática típica del final intermedio de los melodramas del ochocientos⁸. En Beaumarchais la incursión del Conde en casa de Bartolo falla estrepitosamente y el Conde debe marcharse con las manos vacías.

Es posible que Manuel García haya tenido una parte destacada en la génesis de *Almaviva*, y no sólo como “sugeridor” de la peripecia decisiva del *finale primo*; presumiblemente le habría hecho conocer él mismo a Rossini y Sterbini el libreto de *Il Califfo*.

Creo que todavía fue más importante en su concepción, la influencia de su figura como actor-cantante. Una mirada a la carrera de García (que entre 1812 y 1815, transcurre en Nápoles, donde colabora con Rossini por primera vez en *Elisabetta regina d’Inghilterra*), nos permite constatar que él elegía siempre personajes decididos e iracundos, potentes y determinantes, ya fuese en la ópera seria, o en la cómica. Los críticos lo alabaron, sobre todo en el papel de Otello, que vió la luz en Nápoles algunos meses después de *Almaviva*, de Don Giovanni, y del Almaviva de *Le nozze di Figaro*, que García interpretaba ya años antes del 1816.

Probablemente las alabanzas más entusiastas las obtuvo García en el Teatro Italiano de París, en el verano de 1821, por su interpretación de Otello en compañía de Giuditta Pasta. El *Journal des débats* señala: “Garcia a été vivement applaudi comme acteur et chanteur. Si sa réputation n’ étoit pas faites sous ce double rapport, le rôle d’Otello suffiroit pour le plaisir au premier

⁸ Sabemos de siempre pero merece la pena mencionarlo, lo que afirmó Lorenzo da Ponte sobre las pautas que deben regir la realización de los finales de acto intermedios: “«Este finale, que debe de estar estrechamente relacionado con el resto de la ópera, es en sí una especie de pequeña comedia y exige una intriga nueva e interés especial propio. Esta es la gran oportunidad para revelar el genio del compositor, la capacidad de los cantantes y la situación más efectiva del drama. El recitativo está excluido, todo es canto y cada estilo del mismo debe hallar un lugar en él: adagio, allegro, andante, amabile armonioso, strepitoso, archistrepitoso, strepitosissimo, y con esto termina generalmente dicho finale, el cual con voz músico-técnica se llama chiusa, o bien stretta, no sé si porque en él la fuerza del drama se aprieta, o porque pone generalmente en aperturas, y no una vez sino ciento, al pobre cerebro del poeta que ha de escribir la letra. En este finale es dogma teología teatral que todos los cantantes deban aparecer en el escenario -así sean trescientos- de a uno, de a dos, de a tres, de seis, de a siete o de sesenta, para cantar solos, duos, tríos, sextetos o sesentetos; y si la trama de la obra no lo permite, el poeta debe de hallar alguna forma para que ella lo permita, contra su opinión, su razón o la de todos los Aristóteles de la tierra; y si por entonces comprueba que sale mal ¡Tanto peor para él!».” (L. Da Ponte: *Memorie*, Rizzoli, 1960, pp. 96-97. Traducción de Esther Benítez: *Memorias*, Madrid, Siruela, 1991, p. 86).

rang... Mme Pasta et Garcia se sont surpassés à la dernière représentation d'*Otello*. Il est impossible de rendre la musique avec un accent plus dramatique, une expression plus vraie. Leur manière noble et pleine d'audace n'exclut pas cependant les traits gracieux et élégans; on les rencontre dans leurs périodes toutes les fois que le goût permet de les y placer"⁹.

En el mismo verano García interpretará de nuevo *Don Giovanni* y recibirá críticas similares: "García chante, joue en maître; il imprime au finale du premier acte, une chaleur, une vigueur d'exécution qui entraîne tout"¹⁰. Es conocido el testimonio de Stendhal sobre García a propósito de *Otello*: "García s'acquitte fort bien à Paris du rôle d'Otello; il le joue avec feu et fureur; c'est le véritable Maure"¹¹. Particularmente interesante para nuestra argumentación son las críticas sobre el personaje de Almaviva en *Il Barbiere*:

Signor Garcia, who performed the part of *Count Almaviva*, is a Spaniard, who has been for many years past singing in Italy and France. His personal appearance is not very favourable, and his acting wants elegance; but his voice has great compass and equal flexibility, and was once, we can easily imagine, very musical: at present it is hard, and wants that tenderness, which is the chief attribute of the characters to which the first tenor is usually destined. His stile [sic] consists wholly in execution, and exhibits one continued succession of flourishes and ornaments, if the latter term may be so applied, which the more surprises us as we discover in him the other indications of a skilful musician¹².

The new singer, Signor Garcia, is a great master of his art, and plays with its difficulties in a manner that is truly surprising. His voice is a pure tenor, somewhat on the decline, but of great flexibility, strenght and compass. His style is the florid, and carried to a degree which probably has never been exceeded; but his singing is the perfection of that style, and considered as a mere exhibition of art, cannot but produce high gratification. To try Signor Garcia as a sentimental singer, would be to destroy his merits altogether. He disclaims that school, we apprehend, upon principle, and should be judged only by those laws on which he has formed himself. The character of *Count Almaviva*, which Signor Garcia performed in this opera, requires a good actor as well as an accomplished singer; in both respects he did it complete justice¹³.

⁹ *Journal des débats*, 18 junio 1821 y 5 agosto 1821. Nuestro tenor había cantado el papel de Don Giovanni el verano anterior, con una comparación análoga: "García a des formes un peu prononcées, et une physionomie trop sévère pour faire illusion dans le rôle d'un jeune et brillant séducteur; mais il chante avec âme, avec chaleur, avec expression, et ce n'est pas à lui que l'on fera le reproche de ne pas entendre Mozart» (*Journal des débats*, 9 ottobre 1820).

¹⁰ *Journal des débats*, 29 julio 1821.

¹¹ Stendhal: *Vie de Rossini*, Lausanne, Rencontre, 1961, p. 263.

¹² *The Italian Opera and Contemporary Ballet in London: (1789-1820)*, W. C. Smith (ed.), London, The Society for Theatre Research, 1955, p. 152, (*Morning Chronicle*, 13-III-1818).

¹³ Ídem, p. 153 (*The Times*, 11-III-1818).

The great treat of the opera, as now performed, is the *Count Almaviva* of García, who runs on in a pleasant enjoyment of the incidents and music, revelling in all their varieties, and equally happy whether the subject be vigorous, tender, humourous, or playful¹⁴.

No menos interesantes son las críticas en las que se subraya la caracterización llena de energía del personaje del Conde, si lo comparamos con los insípidos tenores a los cuales estaban habituados en 1830: “Pour vous donner une idée de Garcia dans ce rôle qu’il a confisqué totalement à son profit, je vous dirai que mon précieux ami Rubini m’a toujours semblé médiocre Almaviva, tant je tenais dans mon oreille impitoyable les traits hardis, accentués, perlés à pleine voix de Garcia. Qui me rendra cette avalanche sonore du Comte exaspéré, maudissant l’importune troupe de ses musiciens: *Ah! maledetti andate via, /Ah! canaglia via di qua?* C’était sublime”¹⁵.

Por estas citas comprendemos porqué Sterbini y Rossini hicieron del Conde de Almaviva un personaje tan autoritario (mucho más que el de Beaumarchais), que, en los momentos decisivos, hace valer todas las prerrogativas de Grande de España para hacer justicia y liberar a Rosina de la malicia del tutor.

Hay que añadir que si la noble arrogancia del Conde en el último *finale* se echa en falta en el receso, a causa del frecuente corte del rondó, “*Cessa di piú resistere*”, la que el Conde manifiesta en el *finale primo*, queda bien resaltada y no puede faltar. Este aspecto no debe ser minusvalorado y no lo minusvalora Stendhal, que del golpe de escena principal del *finale primo* hace una lectura mafiosa:

L’arrestation du comte, suivie de sa prompte mise en liberté, et du salut que la gendarmerie lui adresse, me rappelle la justice telle qu’elle s’exerçait à P*** [Palermo] il y a peu d’années. Un Français, fort joli homme, point fat, et plus connu encore par son amabilité douce, que par sa parfaite bravoure, est insulté grossièrement au spectacle par un homme puissant; il l’en punit. On avertit le jeune Français de prendre garde à lui à la sortie du théâtre. En effet, le seigneur sicilien l’attaque. Le Français, fort adroit les armes à la main, le désarme sans le tuer, et, se croyant à Paris, appelle la garde. Cette garde avait été témoin de l’attaque, et s’empresse d’arrêter l’assassin; il se nomme avec hauteur, la garde s’éloigne en lui faisant mille excuses basses; s’il eût dit un mot de plus, elle arrêta le Français¹⁶.

Añado, que si el Conde hubiese querido llevarse a Rosina en este momento, nadie se lo habría impedido. Pero no puede hacerlo porque se halla en el *finale primo*, y la ópera no puede terminar a la mitad. Entonces,

¹⁴ J. Radomski: *Manuel García...*, p. 172 (*The Examiner*, 22-II-1824).

¹⁵ Castil-Blaze [François-Henry-Joseph Blaze]: *L’opéra italien à Paris, De 1548 à 1856*, Paris, Castil-Blaze, 1856, p. 386.

¹⁶ Stendhal: *Vie de Rossini...*, pp. 230-231.

la peripecia central del *finale primo* (que se adecuaba a las actitudes dramáticas de Manuel García) hace entender al personaje del Conde; mucho más si al espectador se le permite relacionarlo con la peripecia del *finale* último. Lo que no significa más que escuchar y ver la obra, tal y como fue originariamente concebida, con el aria del tenor, “Cessa di piú resistere”.

Para entender mejor cuánto ha influido la figura de García en la génesis de la obra, es útil detenerse en algunos hechos del agitado carnaval de 1816 en el Teatro Argentina de Roma¹⁷. En esos momentos García era la estrella de la temporada mejor pagada: 1.200 escudos romanos comparados con los 700 de Luigi Zamboni, el primer Figaro, y con Rossini que cobró 400, pero, hasta el momento en que entra en escena *Almaviva*, se le pagaba, casi siempre mal. Escrita y puesta en escena con mucho retraso, *Almaviva, o sia la inutile precauzione*, concluye de hecho, con pocas funciones (solo 7, a causa del cierre obligado de los teatros, en Roma, por el fin del carnaval y el comienzo de la cuaresma) en una temporada que contó en total con 39 funciones. El hecho es que en las primeras 32 funciones quién fue mejor pagada fue la contralto sustituta, Geltrude Righetti Giorgi, la primera Rosina que ganó 650 escudos. Y la explicación es la siguiente: el empresario Francesco Sforza Cesarini auspiciaba como estrella de la compañía a la famosa contralto Elisabetta Gafforini, pero ésta lo rechazó; en el último momento y cuando ya se habían elegido las partituras, con la parte principal para contralto de las dos obras a interpretar, *L'italiana in Algeri* y *La cameriera astuta* de Ferdinando Paini, reclutó a García, quien las interpretaría junto a la escrita específicamente para la temporada de carnaval, que era *Almaviva*. En concreto *L'italiana in Algeri* tuvo 31 funciones en las que el tenor estaba por detrás de la contralto en jerarquía vocal y dramática. La nueva ópera, tal y como fueron las cosas no podía ser escrita más que para que la cantase Manuel García, dicho de otra manera, había que aprovechar la costosa inversión. Nos lo confirma la Righetti Giorgi misma, que en un escrito unos años posterior al estreno de *Almaviva*, señala explícitamente sobre el nuevo libreto “un libro [...] cuya parte principal era del tenor García”¹⁸.

Estas consideraciones aclaran el sentido del famoso *Avvertimento al pubblico* publicado al inicio del libreto del estreno:

La comedia del señor Beaumarchais titulada *Il barbiere di Siviglia, o sia l'inutile precauzione* se representa en Roma reducida a drama cómico bajo el título *Almavi-*

¹⁷ Una reconstrucción detallada de la génesis de la ópera se lee en el cap. I de *Il vero Figaro*.

¹⁸ Geltrude Righetti Giorgi: *Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini, in risposta a ciò che ne scrisse nella [e]state dell'anno 1822 il giornalista inglese in Parigi e fu riportato in una gazzetta di Milano dello stesso anno*, Bologna, Sassi, 1823; ristampato in Luigi Rognoni: *Gioacchino Rossini*, Torino, Einaudi, 1977, p. 357.

va, o sia l'inutile precauzione con el objeto de convencer plenamente al público de los sentimientos de veneración que han animado al autor de la música del presente drama hacia el célebre Paiesiello, que ya trató este tema bajo su primitivo título.

Llamado para asumir el mismo difícil encargo el señor maestro Gioacchino Rossini, sin incurrir en la temeraria rivalidad con el inmortal autor que lo precedió, pidió expresamente que *Il barbiere di Siviglia* fuese de nuevo íntegramente versificado, y que se incluyeran situaciones nuevas y piezas musicales, que eran por otra parte, reclamadas por gusto teatral de la época que tanto había cambiado desde que escribió la música el renombrado Paiesiello.

Alguna otra diferencia entre la tesisura del presente drama y la de la comedia francesa lo constituyó la necesidad de introducir coros, requeridos por el uso moderno, e indispensables para el efecto musical en un teatro de tal embergadura. Esto lo entiende el cortés público para más tranquilidad del autor del nuevo drama, el cual si no fuera por estas circunstancias, no habría osado introducir el más leve cambio en la producción francesa ya consagrada por los aplausos teatrales de toda Europa.

Creo que es preciso aclarar las dudas sobre la presunta renuencia de Rossini a poner en música la afortunada obra de Beaumarchais, ya musicalizada con gran éxito por Paisiello. La obra del compositor tarantino ya tenía 34 años, y Paisiello ciertamente no se podía considerar rival de Rossini, dado que sus óperas, raramente se representaban entonces, incluido *Il barbiere*, que en Roma, por lo que sabemos no había sido estrenada. Sí se ha probado la existencia en Roma de al menos un apasionado defensor de Cimarosa, pero no de Paisello, me refiero al cardenal Ercole Consalvi (principal patrocinador de la ópera musical en la ciudad papal, en aquellos años), que como dirá muchos años después Rossini al amigo Ferdinand Hiller, “por Cimarosa tenía una verdadera pasión. No se le podía dar alegría mayor que cantarle piezas de su favorito. Lo hice a menudo durante mi estancia en Roma, y me era verdaderamente grato”¹⁹. Parece que el cardenal había estudiado música con Cimarosa. No es de extrañar, que echando un vistazo a las cronologías teatrales romanas de los años anteriores a *Almaviva* el nombre de Paisiello salga raramente, mientras que el de Cimarosa sea uno de los más recurrentes.

Por lo demás, el hecho de que la última versión importante de un tema famoso y apreciado como *Le Barbier de Séville* tuviese más de 30 años habría incentivado más que disuadido a musicalizarlo de nuevo, al contrario de cuanto se suele decir, como (en el *Don Pasquale* de Donizetti (1843) y el *Ser Marcantonio* de Pavesi (1810), el momento justo para hacer una nueva versión de un sujeto viejo pero del que no se ha perdido el rastro.

¹⁹ *Chiaccherando con Rossini* (1855), en *Gli scritti rossiniani di Ferdinand Hiller*, edición de G. J. Joerg, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», XXXII, 1992, p. 93.

Poner el nombre de Paisiello en el “avvertimento” se hace con intención de ocultar los verdaderos motivos del cambio de título (era inoportuno declararlos públicamente), ya que eran los consensuados desde la época de Metastasio: convertir en protagonista y epónimo al personaje interpretado por el cantante más importante y mejor pagado. En cuanto al famoso fiasco de la primera representación, de las cartas del empresario Sforza Cesarini (véase nota 5) se saca la impresión de que haya sido debido a los alborotos de una *claque* hostil movida por el Teatro Valle contra el Teatro Argentina con el fin de boicotear el retorno de una obra en cartel. Es decir, se trataba de hacer daño al teatro y al empresario, más que a Rossini, cuyas obras, *Torvaldo e Dorliska* e *L'inganno felice*, eran también representadas en el Teatro Valle; Rossini se hacía la competencia a sí mismo en ese carnaval romano de 1816. En el momento en que el público, desde la segunda función, consigue escuchar la ópera sin alborotos planificados, llega el triunfo, que se extenderá hasta nuestros días. Creo que la calidad de la ópera no tiene nada que ver con el fiasco del debut, y es ilógico que los espectadores no logaran entenderla la primera noche y la hayan captado perfectamente a las pocas horas, cambiando, de forma repentina, el fracaso en triunfo. Tengo la impresión que es una interpretación tendenciosa y no vamos a mermar la grandeza del “genio (al menos por un día) incomprendido”.

Hay otra circunstancia importante para poder comprender la desigual recepción del *Barbiere*. Que el protagonista de la ópera sea el tenor, es ya de por sí una excepción en la ópera cómica rossiniana, y en el fondo en la ópera cómica *tout court*, donde normalmente la *primadonna* y el *buffo* son mucho más importantes que el tenor en las jerarquías vocales y dramáticas²⁰ y en la historia del *Barbiere*, así será cada vez más en los años futuros. Basta observar los casi doscientos años de vida de la ópera para convencerse de que el Conde ha sido interpretado a menudo por cantantes ni de lejos comparables con la grandeza de Manuel García, de “tenorini” como se llamaban en la época los tenores de la ópera cómica. Y el término se puede entender de forma técnico-vocal (el tenor de timbre claro, de textura aguda y de volumen débil) o de manera jerárquica, esto es como el tenor de rango inferior respecto a los grandes tenores de la ópera seria. En ambos sentidos, un tenor de las características opuestas a las de García, que es un “tenorone” (también en el sentido de tenor grave y baritonal).

²⁰ Perentorio un juicio contemporáneo sobre quién poseía normalmente la parte principal en la ópera cómica: “Las *prime donne* en las óperas bufas son la parte sobre la que se apoya el espectáculo: todo se centra en ellas” (Giovanni Valle: *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*, Milano, Società tipog. de' Classici italiani, 1823, en apéndice a John Rosselli: *L'impresario d'opera*, Torino, EDT, 1985, p. 234).

El verdadero Figaro: un inaccesible chapucero

Complementaria a la redefinición del personaje del Conde, es la reflexión de la función de Figaro, que, respecto a la original de Beaumarchais se vuelve confusa e inconcluyente. Parecerá sorprendente este par de adjetivos para el chispeante barbero, tenido comúnmente como el héroe de las vicisitudes. Pero lo cierto es que la *vitalidad* de Figaro (irrefrenable y contagiosísima, desde las primeras notas de su Cavatina: “la ran la lera/ la ran lala”) se confunde con *habilidad*; el hecho de que cante y salte a voz en grito, que se comporte a la medida de un hombre-sandwich, admirador de sí mismo y de sus virtudes, hace que se pierda de vista cómo terminan realmente sus “excelentes invenciones” que fallan sistemáticamente. Figaro es el que intenta ayudar al Conde, pero no tiene capacidad estratégica; la suya es una inteligencia a corto plazo, que se revela sólo en el compás rápido y chispeante, pero cuando intenta organizar planes de batalla para espugnar el fuerte representado por la casa de Bartolo, todo concluye en grandes desgracias, aunque divertidas, y esto en una comedia, no es un fallo, es la función del buffo. Figaro es el maquinador del nudo (que tiene lugar en el pandemonio del *finale primo*) no del desenlace, al que es sustancialmente extraño.

Otra diferencia importante respecto al Beaumarchais es el dueto con Rosina “Dunque io son... tu non m’inganni?”. El desafío de quién es más astuto entre la joven y el barbero no se halla en el original. En Beaumarchais falta sobre todo el *gag* final, la nota de aliento a Lindoro que Figaro quiere hacer escribir a Rosina (“Presto presto; qua un biglietto”) pero él, joven zorro, tras haber simulado una fingida renuencia y un rubor hipócrita, improvisadamente saca la nota ya escrita (“Un biglietto?... eccolo qua”) y desplaza al Barbieri que se ve obligado a admitir, a sí mismo y al espectador la propia derrota (“Già era scritto!... oh ve’ che bestia! / E il maestro io faccio a lei”), tanto más ruinosa y cómica, sobre todo porque él mismo había provocado el conflicto. (En Beaumarchais en cambio Figaro se da cuenta de que la nota está escrita sin hacer comentarios). Derrota que es musical: mientras Rosina lanza a peligrosas coloraturas (“Ah tu solo, amor, tu sei / che mi devi consolar”), Figaro, que se había manejado bien hasta ese momento en lo referente a dificultad vocal (hasta había repetido una octava por debajo las notas de Rosina) con propensión al registro agudo, vuelve a los registros más consonantes con un buffo, y va silabando en un registro medio-bajo “Donne donne eterni dèi”; reconoce pues su inferioridad.

Volviendo a las estrategias de Figaro, en el *Finale* primero tenemos la prueba de cuán fallidas fueron esas “invenciones exquisitas” de las que el barbero se había jactado en el Duetto con el Conde “All’idea di quel metallo”, como es hacer entrar al Conde en casa de Bartolo disfrazado de sol-

Allegro

Rosina

Ah tu so - lo, a - mor, tu se - - - i che mi

Archi
pizz.

85

Ros. de - - - vi con - - - so - lar, che mi

87

Ros. de - vi, che mi de - vi con - so - lar. ah tu so - lo, a - mor, tu

Figaro

Don - ne, don - ne, e - ter - ni de - - -

90

Ros. se - i che mi de - vi con - so - lar.

Fig. - i, chi v'ar - ri - va, chi v'ar - ri - va, chi v'ar - ri - va a in - do - vi - nar?

dado y además borracho. Quién sabe porqué el despierto y desconfiado Bartolo se habría fiado en un soldado borracho (así Figaro en el Duetto: “Perché d’un che poco è in sé,/ che dal vino casca già,/ il tutor, credete a me,/ il tutor si fiderà”) .Y de hecho Bartolo no se fiará para nada, es más, el Conde se arriesgará a terminar directamente en prisión.

En el primer *Finale*, cuando entra Figaro, dice que lo hace para separar a los que se pelean, pero de hecho, llega tarde, y el altercado acaba provocando una confusión aún mayor. Se da la paradoja y el efecto cómico, de un personaje que tiene intención de interrumpir, pero de hecho alimenta, una riña en el fondo provocada por él mismo, gracias a la invención del disfraz del soldado borracho («Che cosa accadde/ Signori miei?»). Y para añadir metedura de pata tras metedura de pata, una vez que llegan, lo mejor que se le ocurre es amenazar al Conde con un bastonazo («Signor soldato / porti rispetto,/ o questo fusto,/ corpo del diavolo, or le creanze / le insegnerà»). Vamos, que se agita sin saber qué hacer y parece ser este un don del personaje también en el *sequel* de nuestra historia, en *Le Mariage de Figaro* y en *Le Nozze di Figaro* (piensen aunque con alguna diferencia en el *Finale* segundo mozartiano).

Por fin, en el *Quintetto* debería encubrir a los enamorados afeitando al tutor, pero éste es más hábil que el barbero, le da esquinazo y cae sobre los dos jóvenes. Para sellar su descaro, a la altura de su inutilidad (y también de su simpatía) en el *Terzetto* Figaro tiene la desfachatez de decir “Guarda guarda il mio talento / che bel colpo seppe far”: como si el mérito fuera suyo... Se trata claramente de un efecto cómico, en cuanto que las palabras dicen lo que de hecho ha sucedido de manera opuesta. Es un *gag* típico de la ópera buffa, en el fondo no muy diferente de la de “zitti zitti, piano, piano”, cuando los tres deberían huir a toda prisa, y en lugar de eso se ponen a cantar el *terzetto*. Las palabras van en sentido opuesto a lo que sucede en realidad, como advierte, señalando un defecto, Stendhal: “Le seul défaut de ce petit *terzetto*, écrit avec génie, et défaut bien futile, c’est qu’il fait perdre un temps infini dans un moment où l’action force les personnages à courir”²¹.

Resumiendo, las intrigas de Figaro no son para nada decisivas en el desenlace del drama; aunque sí contribuyen paradójicamente a alejarlo más que a acercarlo, consiguiendo que se aplase hasta la noche cerrada la acción de fuerza en casa del Conde (esto es el rapto de la muchacha). Figaro es el “maquinista” pero sólo de la mitad, es más, de la primera mitad de la comedia: del desenlace es simplemente espectador, no instigador. Es así como parece que el mérito del matrimonio entre Rosina y el Conde es Figaro, pero en realidad arregla las cosas otro, bastante más poderoso y concreto: El Conde de Almaviva.

²¹ Stendhal: *Vie de Rossini...*, pp. 235-236.

Figaro más bien se toma la revancha desde el punto de vista musical, no hay duda de que su parte es sensacional y explosiva (hasta el punto de que puede llevar al público a dar crédito a la autoadulación del barbero), la del Conde es globalmente menos seductora; si la vitalidad de Figaro es realizada musicalmente de forma insuperable, la insolencia del Conde lo es en menor manera. La música de “Cessa più resistere” (el fragmento más importante que distingue al *Barbieri* de *Almaviva*), aunque lo tomemos como un aria seria y virtuosa, no es un trabajo memorable como la Cavatina de Figaro “Largo al factotum”.

La falsificación político-ideológica

Creo que a la falsificación dramática del personaje de Figaro (y de la ópera en su totalidad) no es extraña la tradicional lectura política de las obras de Beaumarchais. Desde el ochocientos hasta nuestros días, la recepción de *Le Mariage de Figaro* y de *Le barbier de Séville*, y de los melodramas que estos generaron, incluido *Almaviva* de Rossini, ha sido condicionada por su proximidad temporal con la Revolución Francesa, a la que dichas comedias precedieron por casualidad por pocos años. Así el teatro de Beaumarchais ha sido juzgado a menudo como anticipador de los conflictos sociales que sucederían al poco tiempo. Pero no hay pruebas de que los contemporáneos tuviesen consciencia de tal carga subversiva. Las comedias de Beaumarchais y los melodramas por él tratados no tuvieron, cuando aparecieron, ningún problema con la censura por razones políticas, sino más bien por su libertinaje en la esfera sexual. Las famosas frases de Luis XVI (“C’est détestable, cela ne sera jamais joué; il faudrait détruire la Bastille pour que la représentation de cette pièce ne fût pas une inconséquence dangereuse. Cet homme déjoue tout ce qu’il faut respecter dans un gouvernement»), de Napoleone (“*Le Mariage de Figaro*, c’est déjà la révolution en action”) y de Danton (“Figaro a tué la noblesse”) se han puesto en boca de otros en libros de memorias impresos unos pocos años después de la representación de la comedia (1775 y 1784) y de la óperas de Mozart (1786) y Rossini; en realidad algunos decenios después de la toma de la Bastilla.²²

²² En cuanto a Luigi XVI, véase Jeanne Louise Henriette Genest Campan, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, reine de France et de Navarre. Suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI*, I, Paris, Baudouin, 1822, p. 278; está disponible una edición moderna: *Mémoires de Madame Campan, première femme de chambre de Marie-Antoinette*, edición de J. Chalon, Paris, Mercure de France, 1988 (la frase en p.179-180). Hace notar la sospechosa contradicción entre la fecha de la (presunta) declaración del rey y la fecha de publicación de las memorias, William D. Howarth: *Beaumarchais and the Theatre*, London-New York, Routledge, 1995, p. 177; William D. Howarth: *Beaumarchais homme de théâtre et la Révolution Française*, in *Beumarchais: homme de lettres, homme de société*, a cura de Ph. Robinson, Oxford et al., Lang, 2002², pp. 69-70. En cuanto a Danton

La acogida subvierte la función dramática de Figaro porque ha querido crear un héroe revolucionario, que debe ser astuto ya que se quiere que sea el símbolo del “nuevo hombre”, de la clase social burguesa en ascenso; quizás no se quiera admitir que el que resuelve la cuestión y hace justicia en la causa de Rosina contra el carcelero Bartolo, no es el “nuevo hombre” sino el “viejo hombre”, con un acto con sabor a *Ancien Régime*, tal es el significado de la “*sbottonatura*”²³ cumplida por Almaviva cuando se quita la capa que esconde la vestimenta noble. De este modo la visión tradicional cae en el error de convertir al burgués en el más sencillo de los hombres del pueblo, en el Barbiere y en Almaviva; el burgués representa al Tercer Estado es el médico Bartolo, Figaro es el hombre del vulgo (del Cuarto Estado, se diría años después), que antes de la revolución no es reconocido como clase social por sí misma, sino como mero receptor de todas las humillaciones, sin ninguna validez política. Resumiendo mirar demasiado al futuro (al “como van a terminar las cosas”) y no mirar al pasado para el historiador y para el crítico es a veces insidioso y fuente de equívocos.

En cuanto a Rossini no se debe de olvidar que en 1816 estamos en los comienzos de la Restauración (no de la Revolución) y que *Almaviva* se estrena en la Roma papal de Pío VII, que acaba de regresar al poder; Roma, ciudad que durante los años franceses fue una de las más impermeables a las novedades revolucionarias y napoleónicas. Es por tanto improbable que los artífices y espectadores de la ópera pudieran de algún modo solidarizarse con las ideas progresistas. Rossini *in primis* que solo unos meses antes en Nápoles había celebrado la monarquía de los Borbones con *Elisabetta*

y Napoleón, estoy de acuerdo con el comentario de Howarth que sigue la doble citación: «Malgré l'éminence des deux autorités citées, je me demande s'il n'est pas permis de voir là l'opération du faux raisonnement 'post hoc ergo propter hoc'. Et cela me semble d'autant plus vrai quand il s'agit, non de témoins oculaires des événements de l'époque, mais d'historiens et de biographes modernes» (W. Howarth, *Beaumarchais homme de théâtre*, p. 71). Véase también Philippe Corno: «Si “Figaro” a tué la noblesse, “Charles IX” tuera la royauté». *Une représentation problématique de l'action du théâtre dans l'événement révolutionnaire*, in *Que m'arrive-t-il? Littérature et Événement. Actes du colloque Jeunes chercheurs, “Littérature et événement” organisé par le CELAM, Rennes 2, les 4, 5 et 6 mars 2004*, E. Boisset y Ph. Corno (eds), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 155-166. Según el autor la fuente más antigua de la frase de Danton está representada en las memorias de George Duval: *Souvenirs de la Terreur de 1788 à 1793*, Paris, Werder, 1841, pp. 180-181. (De nuevo, hay que fijarse en la fecha de publicación, esta vez después de cincuenta años.) Corno cree que muy probablemente la frase fue inventada, y subrayada, como la de Howarth, su más que sospechosa “coherencia *a posteriori*” con el cuadro histórico revolucionario (p. 162).

²³ «Un típico golpe de escena [...] es la “sbottonatura”, el recurso a través del cual un gobernante o un personaje de mucho poder desvela su presencia en el último acto del drama, a veces hasta revelándose físicamente, haciendo ver el rico uniforme que revela su elevado grado social, puesto bajo la vestimenta común (de aquí “sbottonatura”) y se descubre para aclarar el fin moral del drama: la recompensa a los personajes virtuosos y el castigo a los malvados» (Angela Paladini Volterra: *Verso una moderna produzione teatrale. Appendice I: il repertorio a Venezia dal 1795 al 1797. Appendice II: cenni critici per una bibliografia sul dramma borghese in Italia*, «Quaderni di Teatro», V, n. 20 (maggio 1983), p. 141. Agradezco a Gerardo Guccini esta referencia bibliográfica.

regina d'Inghilterra. Todo esto nos lleva a pensar que las ideas progresistas son mucho más cercanas a nuestra sensibilidad que a la de aquellos tiempos, aquel lugar y ese contexto social y cultural.

Una última consideración que nos debería hacer dudar sobre cómo se ha percibido la relación Almaviva/Figaro: la que hoy se define como “la trilogía di Figaro” (*Le barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro*, *La Mère coupable*) era llamada por Beaumarchais “la novela de la familia *Almaviva*”²⁴.

²⁴ Así aparece en el prefacio a *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable*, tercera parte de la “novela”, en Beaumarchais: *Œuvres*, P. y J. Larthomas (eds), Paris, Gallimard, 1988, p. 599 (“Bibliothèque de La Pléiade”, 22).