

SEVILLA, ROSSINI, Y LA BELLEZA

Por ALBERTO ZEDDA

Excelentísima Señora.
Señoras, Señores.

He recibido con emoción mi nombramiento como Miembro Correspondiente de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, un reconocimiento que me ha procurado una satisfacción tan grande que ninguna palabra de agradecimiento llegaría a expresar adecuadamente. Amo a Sevilla desde siempre, no sólo porque he tenido el privilegio de explorar cada uno de sus rincones al lado de amigos iluminados que me han desvelado su corazón y su historia, sino porque la ciudad habita en mi memoria desde que, siendo un niño, me llevaron por primera vez a una representación lírica. Llamaron mi atención el exótico traje de un personaje con guitarra (que más tarde me enteraría que se llamaba Figaro) y la imagen de una descollante torre campanario que mi madre llamó *Giralda*, nombre que sonó un poco extraño y divertido a mis oídos infantiles. Cuando vine por primera vez a Sevilla, para participar en un seminario de estudios organizado por la Universidad Menéndez y Pelayo, tuve la sensación clarísima de estar moviéndome por una ciudad ya conocida; e igualmente inmediata fue la percepción de que iba a volver con frecuencia

para alimentar mi fantasía y mi ansia de belleza. En los pupitres de la escuela había aprendido que Sevilla se había convertido en una avanzada de la cristiandad, cosa que confirmaba la soberbia mole de la catedral, edificada como símbolo; que desde una localidad cercana a Sevilla había zarpado Cristóbal Colón para descubrir el Nuevo Mundo; que desde su puerto fluvial sobre el Guadalquivir había entrado desde el otro lado del océano el río de metal precioso que permitió a los Reyes Católicos y a sus sucesores financiar los gastos militares y civiles necesarios para mantener el primer imperio supranacional de Europa, para poner en marcha el desarrollo de la civilización continental y preparar el nacimiento de la ordenación financiera capitalista. En el imaginario de mi fantasía se grabaron, más tarde, las secuencias de las procesiones del Viernes Santo, síntesis fulgurantes de *eros* y *tánatos* que convierten en esplendor de arte las arduas elucubraciones freudianas. La música que las acompaña genera emociones sugestivas, fundiendo con naturalidad motivos populares y melodías sofisticadas, ritmadas por la sorda cadencia de los *costaleros*. De ella surge un movimiento ondeante e hipnótico, no carente de turbación y aprensión, evocador de una inmanencia inescrutable. A aquellas *profanas* representaciones sagradas se contraponen, con el mismo rigor de ritual y la misma carga simbólica, el *sagrado* espectáculo de la corrida, patrimonio fundacional de una cultura ibérica que en las plazas de toros de Sevilla y Ronda, íntimamente unidas, ve oficiado el culto de la historia y el respeto de la tradición. El encuentro con el ambiente literario andaluz, que halla en Sevilla un centro de inigualable vivacidad y rigor, en equilibrio entre pasado y modernidad, completa el impacto emotivo que me une de por vida a esta ciudad, espléndida gracias a una naturaleza que la ha colmado de luz y de colores, de perfumes y de tibiezas, de flores y de jardines, y de una gente animada por la alegría de vivir, proclive a un hedonismo refinado, provista de una religiosidad terrena de claro origen mediterráneo; una gente pasional y generosa que la ha adornado con plazas rutilantes y edificios majestuosos, vigilados por la omnipresente Giralda. Su proximidad a las ruinas de Itálica, desde las cuales palpita el soplo de una grandeza antigua, otorga a Sevilla un blason de nobleza que pocas ciudades pueden ostentar. Es natural

que una cornucopia de valores espirituales y materiales de tal opulencia penetre de modo indeleble en el patrimonio genético de cada individuo sediento de belleza para colocarse en un hueco de la mente y del corazón, bajo la doble semblanza del sueño onírico y del deseo palpitante.

Cómo no descubrir en este coacervo de motivos ideales y de terrenas expresiones una extraordinaria asonancia con el legado musical de Gioachino Rossini, el genio al que he dedicado mi entusiasmo y mi fe. La estética rossiniana se apoya en dos componentes principales del discurso musical y dramático: uno de signo hedonista, encaminado a hacer agradable y divertida la escucha; el otro, espiritual, dirigido a idealizar sentimientos y acciones alejándolos de la realidad cotidiana para situarlos en un *lugar* imaginario y cargarlos de significados que trasciendan la verdad representada. El primer filón, de naturaleza apolínea, se concreta con la elección de una comunicación lingüística de una sencillez tal que permite la inmediatez y la facilidad de escucha. La melodía está formada por células temáticas breves e incisivas, que se apoyan en un tejido armónico elemental, basado en la primordial alternancia de tónica y dominante y desarrollado principalmente en el ámbito de una cadencia perfecta. Las raras e improvisadas excursiones a tonos lejanos, pronto interrumpidas para volver a la tonalidad de partida, no enturbian la claridad del discurso, que se vuelve efervescente y lleno de color gracias a una instrumentación variada, rica en soluciones geniales, iluminadas por significativas intervenciones solistas tratadas con virtuosa sabiduría; no solo un sostén para el canto, sino una urdimbre musical autónoma, capaz de dialogar con él, y orientado por la lección de los grandes sinfonistas del otro lado de los Alpes, Haydn, Mozart y Beethoven. La orquesta de Rossini presenta peculiaridades que difuminan el carácter nacional de sus melodramas y la inscriben en el libro de oro de la tradición europea. Es la densidad de la rítmica lo que vuelve electrizante la escucha de su música: una escansión que no se limita a ordenar la alternancia de los tiempos fuertes y débiles dentro de cada compás, que no se preocupa de regular el *tactus* para facilitar el conjunto instrumental y vocal, que no disciplina el desarrollo del discurso obligándolo a un paso uniforme y repetitivo. El ritmo

rossiniano es el elemento dionisiaco que inflama cada célula del tejido musical, llegando a contraponerse con la fría abstracción del canto belcantista con una energética pulsión que arrastra y deshace cualquier rigidez. Por ese motivo debe ser tratada de forma libre y creativa, improvisada e instintiva, para eludir el riesgo de obligar al impulso vital rossiniano a una infecunda y monótona planicie.

Rossini es un autor consagrado exclusivamente al teatro lírico, por tanto el instrumento primordial de la comunicación es para él el canto. La característica vocal que adopta y que mantendrá constante a lo largo de toda su actividad creativa, limitándose solamente a desarrollarla secundando el progresivo espesor de la demanda expresiva, es la propia del *Belcanto*, una tipología surgida de la gran estación barroca, de naturaleza abstracta y totalmente asemántica, basada en unas figuras musicales anodinas, escasamente significativas por sí mismas: un canto no alimentado por fragmentos melódicos elegidos y elaborados con el propósito expreso de conmover, pegadizos y fáciles de recordar, que se pueden reconducir a unos precisos y reconocibles estados de ánimo, expresión de emociones cotidianas. En lugar de melodías significantes se encuentran figuras de la práctica instrumental: escalas, arpeggios, *roulades*, interminables sucesiones de tercetos y cuartetos, saltos de intervalos espaciados, deslizamientos cromáticos ascendentes y descendentes, artificios que adquieren valor expresivo solamente cuando el intérprete que los realiza posee un bagaje técnico y una fantasía suficientes como para insuflarles un soplo vital, para investirlos con un significado específico. Rossini, con el cálculo infalible del teatrero de raza, elige, plasma, modela, articula, enlaza, une y desune estos elementos de manera que se predispongan para la función expresiva a la que están destinados, y los integra con microcélulas temáticas de tipo melódico que se convierten en la columna vertebral de la narración. No son auténticos temas musicales, susceptibles de transformación y desarrollo, como sucede con las melodías de gran respiro: estas células melódicas son repetidas, más que ampliadas y variadas, según un calculado diseño, definiendo los contornos de su forma-estructura y contribuyendo a hacerla clara y transparente; a veces se repiten de manera obsesiva con el

deliberado propósito de provocar un estado de suspensión hipnótica, semejante a la que consigue la improvisación jazzística o cierta música minimalista, de la que Rossini puede ser considerado precursor. La elección de la técnica vocal belcantista, y por tanto de un canto esencialmente artificial, apto sin embargo para plegarse a ese proceso de idealización y de alejamiento de la realidad al que Rossini somete constantemente los sentimientos y las acciones de sus personajes, hacen de él un autor atípico e impone a sus intérpretes una responsabilidad mayor que la exigida por cualquier otro compositor del género. Las reglas de la composición belcantista prevén el derecho—deber de intervenir directamente en el texto vocal, a través del uso apropiado de la *variación* y del *acomodo*, para aumentar el potencial expresivo del intérprete, al que se exige una preparación musical y una actitud creativa que van mucho más allá del magisterio técnico. Se comprende de este modo la legitimidad del calificativo de *Divo*, atribuido desde siempre a los mejores vocalistas del *Belcanto*. Estas intervenciones de carácter aleatorio, condicionadas por su cultura y su imaginación, comportan un gran sentido de la medida y una educación específica, pero aseguran una autonomía de juicio y un abanico de elecciones interpretativas que estimulan el orgullo y la ambición del artista y reclaman a virtuosos de primera categoría. La facultad de incorporar al texto autógrafo intervenciones de naturaleza creativa asegura también al teatro de Rossini una automática y constante actualización del estilo interpretativo, siguiendo, de su mano, la evolución del gusto y del planteamiento crítico.

Las argumentaciones expuestas ayudan a comprender por qué la música de Rossini ha sido juzgada, incluso por exégetas de considerable altura, pobre y superficial, encaminada a capturar el consenso gracias a la placidez de un alegre hedonismo, incapaz por tanto de profundizar en los grandes temas de la existencia. Estos juicios, reservados en general a la producción seria, contribuyen a reducir la imagen de Rossini a la de un brillante compositor de ópera bufa, favoreciendo el paso al olvido de sus óperas de género trágico, a pesar de que son mayoría en su catálogo lírico. La verdad es otra: cuando se intenta traspasar el umbral de un primer y agradable nivel para llegar a captar

conceptos más profundos, Rossini no resulta en absoluto fácil de entender. Para entrar sin extraviarse en el laberinto que oculta el mensaje es necesario remontarse a figuras literarias de la cultura contemporánea, inusuales para el oyente de la primera parte del siglo XIX: alusión, ambigüedad, metáfora, ironía, locura, abstracción, sinsentido: referentes que ayudan a mirar más allá de la letra para comprender lo que se adentra en el reino de la poesía. El mundo seguía venerando a Rossini, contentándose con *El barbero de Sevilla*, pero el alcance de la inconmensurable revolución introducida por su teatro no había sido comprendido más que por un exiguo ramillete de iluminados; demasiado pocos y distantes como para borrar del rostro la tristeza de la irónica sonrisa inmortalizada por Nadar. Hoy, aligerado el espeso manto de malentendidos que ha obstaculizado el conocimiento y la valoración de este singular músico, estamos en condiciones de confirmar que, efectivamente, Rossini es un excelso compositor de ópera bufa, pero añadamos que lo es precisamente porque se trata de un sumo compositor de ópera seria. ¿Cuál es la diferencia de fondo entre el género bufó y el género serio, puesto que ambos tratan historias de hombres, de sujetos sometidos al capricho de una suerte alternativamente benigna o malvada? También las óperas bufas contienen iniquidades, sentencias insensatas y grandes maldades: ¿por qué recibirlas como una hipócrita diversión, enfatizada por la incongruencia de una carcajada? El anhelo de elevar la ópera bufa a la dimensión y a la dignidad del drama trágico, acercando, mezclando o alternando los dos géneros, surge con el nacimiento del *dramma in musica* en los doctos encuentros florentinos de Casa Bardi, y permanece invariable hasta nuestros días. Todos los grandes compositores de ópera han tratado asuntos festivos: Monteverdi los introduce en los paréntesis iconoclastas de Arnalta, de Iro, de los Pajes y las Damiselas que alivian la cólera de Nerón y de Ulises; Mozart denomina sin titubeos *dramma giocoso* a todas las óperas de su conmovedora trilogía dapontiana (*Las bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*); Beethoven recurre a la ligereza del juego amoroso en el contrapunto de Marzeline a la pena de Fidelio; Rossini eleva la comicidad a las hipérbolas de *La Italiana en Argel*, del *Turco in Italia*, del *Comte Ory*; Verdi le dedica al género cómico su úl-

timo esfuerzo, *Falstaff*, que muchos consideran su obra maestra; y Puccini deja una fuerte señal de ello con la agria profanación de *Gianni Schicchi*.

¿Será posible una vez más, para los hombres del tercer milenio, gozar sin sobresaltos de la escucha del celestial perdón concedido por la Condesa de Almaviva a su inconstante marido, sabiendo que alberga ya en su seno el fruto de la culpa consumada con Cherubino unas horas antes y descaradamente desmentida? ¿Podremos divertirnos de nuevo asistiendo al extremo ultraje infligido por Don Giovanni a su mujer, inducida mediante engaño a yacer con un desconocido? ¿Lograremos sonreír una vez más, al término de *Così fan tutte*, constatando que todo valor capaz de dar un sentido limpio a la existencia –amor, juramento, lealtad, constancia, honestidad– es pisado, escarnecido e irremediabilmente marginado? ¿De verdad la culpa de este crimen recae principalmente en la Mujer, haciéndose eco de nuevo de la embarazosa conjetura bíblica: “un hombre de entre mil he encontrado, pero una mujer entre todas ellas no la he encontrado” (Libro de Qohelet, 7)?

Como conclusión del *Falstaff*, Verdi compone una monumental fuga, la más noble y compleja forma musical concebida por el hombre, habitualmente asociada a la gravedad de lo sagrado; el texto del perentorio íncipit temático recita: “Todo en el mundo es burla, y el hombre ha nacido burlón, burlón, burlón”. Por efecto de la imitación contrapuntística, esta cínica afirmación resuena infinitas veces, entonada de forma alterna por todos los personajes y por el coro. ¿Qué razones alegaremos para mostrar regocijo cuando Falstaff nos está invitando a no tomar nada en serio, a mofarnos de las leyes morales y de las convenciones sociales? ¿Nos consolaremos de la vileza de la hipocresía instrumentalizando palabras talmúdicas: “Existe una suerte única para todos, / para el justo y para el malvado, / para el puro y para el impuro, / para quien ofrece sacrificios y para quien no los ofrece, / para el que es bueno y para el que es malo, / para el que jura y para el que teme jurar” (Libro de Qoehlet, 1)?

El mal es un componente inseparable del Caos en el que vivimos; la naturaleza no procura solamente puestas de sol que dejan sin aliento, albas lunares encantadoras y apasionantes ama-

neceres. Con la misma imprevisibilidad e indiferencia sacude las montañas, eleva las aguas de los mares y aniquila los bosques seculares; con igual indiferencia asiste impávida a los tormentos producidos por la injusticia, por las vejaciones, por la maldad humanas. La víctima querría tener un Dios que la defendiera, o al menos, que la vengara y la compensara de tanto sufrimiento; ¿por qué los buenos no son premiados ni los malos castigados? ¿Por qué reinan el mal y el sufrimiento sin que el Creador, que los sacerdotes aseguran que es benévolo, se sienta en la obligación de intervenir? Los venerables autores de la Biblia han atenuado el desconsuelo alentando, en el sublime *Cantar de los Cantares*, el bálsamo de los sentidos, pero no han podido eximirse de suponer, con las apodícticas enunciaciones de Qohelet ("vanidad de vanidades, todo es vanidad [...] las palabras se agotan y no hay nadie capaz de expresarse por completo"), que no existe ningún Dios dispuesto a hacer justicia en la tierra. Por suerte para nosotros, otro sabio escritor de las Sagradas Escrituras ha tratado el tema, arriesgando una respuesta tranquilizadora al angustioso interrogante de quién trata de dar un sentido a la vida y a la muerte. Job pregunta con fuerza desesperada el porqué de tantas penas infligidas a un justo devoto, y Dios le replica con vehemencia: "Mira a tu alrededor, mira las cosas bellas que he creado: las estrellas matutinas que cantan a coro [...] las puertas que encierran el mar [...] ¿Qué más estás buscando?". A una pregunta ética y teleológica el dios de Job opone una respuesta estética que invita a buscar paz y serenidad en la belleza del universo y en su transfiguradora sublimación, el arte. Una sensacional exaltación del signo estético, erigido como privilegiado componente de la dimensión espiritual del hombre, capaz de guiar a una lectura positiva del mundo y de sus reglas. Entre las infinitas expresiones estéticas, no hay duda de que el arte musical, no condicionado por una forma y una materia preconstituidas, es favorecido en la búsqueda de la belleza ontológica, gracias a su naturaleza liberada de las ataduras de la lógica y de la semántica. El lenguaje de los sonidos organizados posee más que otros la facultad de idealizar lo existente, porque puede impulsar la búsqueda a los dominios de la alucinación onírica, hacer que descienda a los rincones de la consciencia prenatal, dirigirla a los territorios de la fantasía y

del mito. La música de un genio, llamada a subrayar situaciones que el sentir común rechaza, llega a amortiguar lo tenebroso del asunto y a sugerir soluciones que sean aceptables para la conciencia. Cuando la invención musical se dirige de forma intencionada a propósitos divertidos, la discrasia entre el significado del texto y la percepción del oyente llega a revocar su efecto, conmutando en sonrisa el debido estremecimiento de horror. En un contexto de *opera giocosa* la música de Mozart cubre de celestial levedad la traición amorosa y recibe sin extravío la blasfemia “Così fan tutte”. El añadido del sonido atenúa la sentencia de Falstaff “Todo en el mundo es burla, y el hombre ha nacido burlón” porque Verdi concentra la atención del oyente en el adjetivo “burlón”, repetido innumerables veces para sugerir que quien afronta la mala suerte con la nobleza de una sonrisa llega a tolerarla con la indulgencia del sabio. Inscribiéndose entre los hedonistas espirituales procedentes de la enseñanza epicúrea, Falstaff enseña que la ironía, la actitud de reírse de sí mismo y del mundo, la práctica del placer y de la evasión inteligente atenúan la negatividad del dolor y abren el terreno a la esperanza. Se comprende de este modo por qué el Poeta, que incluso ha cumplido con el deber de liberar a la palabra de la constricción semántica y darle al verso una cadencia musical, acepta alterar la armonía de su poema añadiéndole, con lo paradójico de lo cómico, nuevos sonidos y nuevas emociones, convencido de acercarlo aún más al bello ideal.

Cuando la ópera bufa dejó de ser un remedio contra el aburrimiento de los largos dramas lacrimógenos para convertirse ella misma en instrumento útil para sondear el ánimo humano, melómanos e intérpretes se dividieron en cuanto al significado que había que dar a aquella novedad: una parte quiso continuar buscando en ella la diversión despreocupada del intermedio y de la farsa, privilegiando interpretaciones hilarantes; otros prefirieron sustituir la epidérmica mecánica de la carcajada con una sonrisa más elegante, propedéutica a reflexiones y replanteamientos que se prolongaban tras la caída del telón. A este respecto hay que considerar la tradición ejecutiva del rossiniano *Barbero de Sevilla*, la ópera cómica más representada en absoluto, la que ha experimentado toda suerte de lecturas interpretativas, desde el más indecente montón de ocurrencias clownescas, eco degrada-

do de una Comedia del Arte privada de su simbólica ritualidad, a la pomposa comedia burguesa, atenta a los dobles sentidos de las acciones y al rango de los personajes. El libreto cuenta una historia de amor planteada sobre presupuestos banales, comunes a innumerables farsas de cualquier época: dos jóvenes se enamoran y quieren casarse; el padre o el tutor, con la intención de destinar a la muchacha a algún otro por interés económico o político, se opone al matrimonio; los jóvenes amantes, con la ayuda del azar o de personajes intrigantes derrotan al tirano y conducen su sueño de amor hacia un final feliz. El desarrollo que le darán Beaumarchais–Sterbini y, sobre todo, Rossini, abrirá de par en par la débil trama en ramificaciones inesperadas, permitiéndonos disfrutar de una ilimitada variedad de matices. El *Barbero* rossiniano es definido habitualmente como “ópera bufa”, pero en realidad pertenece a un género de catalogación incierta que utiliza en igual medida la ligereza del género *cómico* y la temática adusta de la ópera seria. La historia de amor que se va devanando en ella presenta una extraña anomalía: los protagonistas destinados a vivirla no se encuentran nunca solos en escena para acariciarse, dirigirse unas palabras tiernas o entretejer un diálogo que contribuya a un mutuo entendimiento. No hay ni un dúo, ni un recitativo donde poder intercambiar una efusión, preguntarse por sus mutuos sentimientos o hacer proyectos de futuro. Sólo en los breves instantes en que Bartolo es atraído fuera de la escena a causa del barullo provocado arteramente por Fígaro los dos jóvenes pueden comprobar su mutua disposición a casarse. El imprescindible proceso de seducción y de conocimiento se produce mediante señales indirectas, que el público recoge y traslada mentalmente a los actores de la aventura amorosa, incluso en su ausencia. Le corresponde a la música ensamblar un juego de remisiones emocionales en el que cada suceso, cada gesto, cada palabra, cualquiera que sea su contexto y quién la pronuncie, contribuyen a construir una coherente trama colectiva, incluso renunciando a la contribución explícita de cada uno de los participantes. La ópera está salpicada de informaciones útiles para determinar la personalidad de los personajes y la credibilidad de sus sentimientos, informaciones que son transferidas del oyente a los actores de la acción aun cuando éstos no esten en escena.

Rossini funde estas señales en un contexto unitario y las proyecta en un lugar no definido donde los personajes viven *virtualmente* unos hechos que integran aquellos otros que se explicitan en escena: una manera de contar adecuada a la sociedad de la informática, que auspicia la implicación inteligente del oyente, empeñado en recomponer en el imaginario de la fantasía los impulsos desordenadamente recibidos.

La apreciable calidad literaria del libreto de *El barbero de Sevilla* no ha facilitado el trabajo del Maestro, que tuvo que afrontar un problemático contraste entre el realismo de situaciones delineadas por diálogos lúcidamente argumentados y la naturaleza abstracta de su lenguaje musical. El texto de Beaumarchais configura claramente una comedia de carácter y, durante una buena parte del primer acto, la música de Rossini la secunda, acompañando hechos y personajes con invenciones musicales de un adecuado espesor psicológico. La convención de añadir el coro en el Primer Final, sin embargo, hizo necesario introducir presencias no previstas por Beaumarchais y, en la frenética *Stretta*, “Mi par d’esser con la testa / in un’orrida fucina”, Rosina, Almaviva, Figaro y Bartolo anulan su individualidad específica, abandonándose con los demás personajes a una enajenación hipnótica de irresistible efecto musical, pero lejos de cualquier lógica teatral. Es en el segundo acto cuando el conflicto entre la discreta comicidad de la comedia de carácter y esa otra más chabacana de la farsa determina situaciones difíciles de conciliar. El juego de los disfraces, tópico recurso de la ópera bufa, se vuelve pesado, aunque contribuye a una toma de distancia del realismo, en asonancia con el simbolismo del discurso musical. Para recomponer el discurso dramático en una coherente unidad estilística será necesario abandonarse al fluir de la música, tan exuberante de gestos teatrales llenos de significado como para convertir en superfluo cualquier titubeo de la razón, y confiar en el poder transfigurador de la belleza.

El barbero de Sevilla no es solamente una hermosísima ópera que discurre de principio a fin sin ningún oscurecimiento de la inspiración: es también un elocuente manifiesto de la revolución llevada por Rossini al teatro melodramático. El impacto con la tradición se vuelve evidente por un tema en el que

la contraposición entre un mundo aristocrático que declina y el democrático que nace viene a constituir el motivo que sustenta los acontecimientos. Los actores de la historia se dividen en grupos contrapuestos: uno animado por un espíritu innovador; el otro, escapado de los vientos de la revolución francesa, guiado por un obtuso conservadurismo. La diferencia entre lo *nuevo* de Rosina, Almaviva y Fígaro y lo *viejo* de Bartolo, Basilio y Berta se vuelve evidente gracias al diferente valor que estos personajes le conceden al dinero, verdadero deuteragonista de la ópera. Su presencia insistente es otro elemento que confirma la actualidad de esta ópera: hoy que el papa Francesco, pontífice de la Iglesia Católica, ha definido el dinero como la “raíz de todos los males”, alejándose del Eclesiastés: “el dinero responde a cualquier exigencia” (*La Biblia*, Libro de Qoehlet, 10); hoy que un *financcapitalismo* sin alma ha generado una crisis que mata al futuro, generando perversos alquimistas que acumulan fortunas ensangrentadas mutando en oro los ahorros y las esperanza de la gente pobre. La sed de dinero empuja al tutor a casarse con Rosina para apropiarse de su herencia; cuando Almaviva decide concederle aquella dote por la cual se atormenta, Bartolo prorrumpe en una escuálida risita, comentada amargamente por Fígaro: “i bricconi han fortuna in questo mondo!” (los bribones tiene suerte en este mundo!). Es el dinero el que induce a Basilio a no revelar al patrón la trama que han montado para su perjuicio y a traicionarlo prestándose a hacer de testigo en el matrimonio rival. También Fígaro habla continuamente de dinero, al que atribuye la facultad de inflamar la fantasía y la creatividad: “Ah non sapete i simpatici effetti prodigiosi che [...] produce in me la dolce idea dell’oro?” (Ah, ¿no sabéis los simpáticos efectos prodigiosos que [...] produce en mi la dulce idea del oro?) [...] “A la idea de ese metal portentoso, todopoderoso, mi mente empieza a convertirse en un volcán”. Qué distinta la codicia de Basilio, que recibe el dinero con el servilismo del *Pappus* de Plauto, renunciando a desempeñar el papel que su agudeza podría garantizarle. Cuando Bartolo rechaza la genial sugerencia de recurrir a la calumnia para destruir la imagen del rival, comentará con resignada tristeza “Vengan denari, al resto son qua io”. Almaviva, con la *desenvoltura* del gran señor, exhibe dinero “a raudales”

para procurarse cómplices e impunidad. La bolsa de monedas que distribuye entre los músicos contratados para la serenata a Rosina desencadena el primero de los numerosos endiablados concertantes de la ópera. El dinero le asegura la fidelidad de Fígaro, el silencio de Basilio, los favores de Fiorello y la amabilidad del Oficial de policía. Almaviva, sin embargo, renuncia a ostentar riqueza con la muchacha a la que quiere conquistar por amor: “Ricco non sono” (No soy rico”), y Rosina, con la misma nobleza de ánimo, rechaza esa riqueza, “fingesti amore per vendermi alle voglie di quel tuo vil Conte Almaviva” (fingiste amor para venderme a los deseos de ese canalla de tu Conde Almaviva), recibiendo como premio el matrimonio: y con eso, sea dicho entre paréntesis, el mayor patrimonio en juego... Además del dinero, son las relaciones sociales las que diferencian ulteriormente a Rosina y Almaviva de Bartolo y su gente. Para el acaudalado Bartolo, así como para los componentes de la clase nobiliaria, el matrimonio es un medio para aumentar el patrimonio y conservar los privilegios; para Almaviva, rebelde a las leyes de la casta, es la conclusión de un sueño de amor. La obvia dignidad que se otorga al amor y a la mujer era materia incandescente en el momento del nacimiento del *Barbero*. La figura del tenor *amoroso* sale profundamente revalorizada: le corresponde a él, no a la heroína femenina, cerrar la ópera con la gran aria destinada habitualmente a ella, abriéndole camino a la fastuosidad del tenor romántico, dominador de la escena lírica del siglo XIX.

El Conde de Almaviva está en Sevilla, atraído por las gracias de una joven que se ha trasladado allí siguiendo a un maduro gentilhombre, y con la cual había intercambiado miradas prometedoras durante un paseo por el madrileño Paseo del Prado. Para él se trata de la enésima aventura, ya que piensa que corteja a una mujer casada, esposa de un notable de la ciudad, un tal Doctor Bartolo. La censura romana, o tal vez una previsora autocensura del mismo Sterbini, aconsejó cambiar a *hija* el estado civil de la muchacha, aunque la condición de *esposa* habría vuelto más explícito el recorrido sentimental que ha llevado a Almaviva a querer casarse con Rosina. Para cortejarla, Almaviva recurre a los medios utilizados con éxito en varias ocasiones: reclutar a

unos músicos callejeros para que aporreen sus instrumentos, y cantar él una amanerada cancioncilla bajo la ventana de la amada, «Ecco ridente in cielo spunta la bella Aurora», que Rossini endulza con delicias del estilo galante. Desde la ventana de su habitación, Rosina no responde con la acostumbrada reticencia destinada a convertirse pronto en rendición pecaminosa y feliz: en una nota dejada caer de manera furtiva, confiesa sin recato una atracción semejante, pretendiendo a cambio claridad y honestidad de propósitos. Una manifestación sorprendente para la época y el lugar que le sugiere al conde que oculte sus atractivos de *joven señor* rico y poderoso para presentarse a Rosina como el humilde Lindoro, *estudiante pobre*, y jugar así la ignota partida del amor sincero. Un *Grande de España* se transforma de este modo en el primer *amoroso* de la ópera, obligado a interpretar sentimientos auténticos. Para subrayar este hecho, Rossini contraviene las “acostumbradas” reglas haciendo que a la de salida le siga inmediatamente una segunda cavatina para el Conde, de significado opuesto, “Se il mio nome saper voi bramate”; una pequeña aria sencilla y sincera a la que el acompañamiento imprevisto de la guitarra añade espontaneidad. Le responde una Rosina feminista, que en el Aria de salida “Una voce poco fa” enuncia el propósito de luchar con astucia y determinación contra el tutor tirano para afirmar el derecho a decidir libremente. En la gran aria del segundo acto, el Aria de la lección, Rosina va a contraponer el áulico alegato de sentimientos nobles, dignos de una futura Condesa de Almaviva, “Contro un cor”, a una fresca cabaletta, “Cara immagine...”, alternando la adustez de la ópera seria a los alegres gorjeos de felicidad (la dialéctica viejo–nuevo sugerirá a Rossini que a esta aria le siga una convencional arietta del siglo dieciocho, “Quando mi sei vicina”, reclamada por Bartolo con polémica intención). Curiosamente, tanto la primera Aria de Almaviva “Ecco ridente in cielo” como el Aria de la lección de Rosina registran una presencia metateatral de la música dentro de la música: en el primer caso se trata de un acompañamiento virtual efectuado por una orquestina mercenaria; en el segundo, del sonido de un *piano* (un *pian:forte* dice el manuscrito), con el cual Almaviva, siempre de manera virtual, debería sostener el canto de Rosina. Vale la pena también remarcar una curiosidad

instrumental que aumenta el juego inagotable de los contrastes: en la primera aria, donde canta un Grande de España, el acompañamiento ostenta una pretenciosa orquestina mientras que en la segunda, donde canta el humilde Lindoro, el soporte queda confinado al timbre popular de la guitarra. El tercer exponente del *mundo de hoy*, Fígaro, ha recibido de Rossini una herencia musical tan afortunada que justifica plenamente su promoción a protagonista de la ópera, papel en su origen pensado para Almaviva: la cavatina de salida, “Largo al factotum della città”, exhala vitalismo, frenesí rítmico, urgencia motora y afán de egocentrismo. También el vocalismo supera los esquemas del bajo de principios del siglo XIX, prefigurando la tipología del moderno barítono. Aunque los hallazgos y las fanfarronadas de Fígaro se revelan incapaces de quebrar el despotismo de Bartolo, a él le corresponde promover las acciones, animar a los personajes e incitarlos a la competición, imprimiéndole a la comedia su justo ritmo. En el lado opuesto, el del *mundo de ayer*, el Doctor Bartolo afirma su pertenencia a una clase respetable con una larga y difícil aria de salida, estructurada en la inusual forma-sonata. En todo el curso de la ópera Bartolo mantiene una actitud rencorosa y polémica, alejada del débil caricaturismo de una tradición farsesca que le resta valor a la lucha que mantienen contra él. La importancia de su posición social le procura una “patente de exención”, un documento que libera de la obligación de albergar a los oficiales del nuevo regimiento (entre ellos el Conde de Almaviva, que bajo esa apariencia intentaba acercarse a Rosina). Las dificultades asignadas a su papel confirman el propósito de otorgarle a este bajo bufo un peso específico y una dignidad en consonancia con un distinguido doctor en medicina: depende de su comportamiento escénico que la comedia se precipite en una farsa hilarante o que se mantenga en los límites elegantes de la sonrisa. Beaumarchais lo define magníficamente en el prólogo de la primera edición del *Barbero* con estas palabras: «un peu moins sot que tous ceux qu'on trompe au théâtre». Tampoco Basilio, hombre de confianza de Bartolo, puede ser ese curita sudoroso transmitido por la tradición en homenaje a un amanerado anticlericalismo: la inteligencia que lo lleva a intuir antes que ningún otro los

resultados de una trama engañosa (“Ah che in sacco va il tutore [...] doman poi si parlerà”) y a proponer soluciones en absoluto previsibles (la calunnia....) hacen de él un respetado consejero, un persuasor oculto que refuerza, no disminuye, la importancia de su mentor. Lo que lo adscribe al mundo de ayer es la actitud de servil dependencia que mantiene frente a Bartolo, guiado por el único objetivo de ir tirando. Basilio no es sacerdote, como ha hecho creer una añeja iconografía; el hábito talar que viste era el uniforme obligado de preceptores sometidos al *visto bueno* de la autoridad eclesiástica, detentadora del derecho exclusivo a la enseñanza educativa. Berta tiene el honor poco frecuente de recibir un aria de *sorbetto*, “Il vecchiotto cerca moglie”, firmada por el mismo Rossini en vez de por un anónimo colaborador; el aria retoma la antigua costumbre de esbozar a una segunda mujer afligida por dolorosas nostalgias.

Es costumbre generalizada cantar las óperas en lengua original, para que el canto conserve el color pensado por el autor. En la casuística de *El barbero de Sevilla*, existe una versión del texto en lengua castellana, realizada por un enciclopédico humanista andaluz, Jacobo Cortines, que presenta singulares peculiaridades: es obra de un poeta que ama y cultiva la música, por tanto de un orfebre de la palabra, habituado a respetar timbre y signifiante; utiliza una lengua, el castellano, donde las vocales suenan abiertas y sonoras como las de la lengua italiana, pero donde las consonantes que las separan resultan más duras y claras, haciendo más inteligibles los períodos de la frase cantada. El resultado que consigue no sólo respeta sustancialmente el *sound* original, sino que, paradójicamente, mejora su escucha. Sirva de ejemplo una breve cita, extraída del aria popularísima de la calunnia:

Un tremuoto, un temporale	Un temblor, un temporal
Un tumulto generale	Un tumulto general
Che fa l'aria rimbombar.	Que hace al aire retumbar.
E il meschino calunniato,	Y el mezquino calumniado,
Avvilito, calpestato,	Difamado, machacado,
Sotto il pubblico flagello	Bajo el público flagelo
Per gran sorte va a crepar.	Tiene en suerte reventar.

Me gusta pensar que a Rossini, al escribir en la portada el título de su nueva ópera, le aparecería, deslumbrante, la visión de la ciudad en la que ambienta a sus personajes, acompañada por el retumbar inquietante de *los pasos*, por el mundano patear los caminos de las *romerías*, por el clamor de los “*ole*” que conducen a la *Puerta grande*, y por los embriagadores aromas que exhalan los *patios* en los que renace la fábula de Oriente. Y me gusta creer que la fascinación, la exuberancia, la atemporalidad de esta maravillosa ciudad, donde pasado y futuro pierden sus contornos, ha contribuido a volver incandescente la inspiración del músico, haciendo de *El barbero de Sevilla* su obra maestra más emblemática, el único melodrama de la música occidental que, en más de dos siglos de circulación universal, no ha encontrado ni la más mínima pérdida de consenso.

DISERTACIÓN

LEÍDA EN LA REAL ACADEMIA SEVILLANA

DE BUENAS LETRAS

POR EL ILMO. SR. D.

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

EN EL ACTO DE RECEPCIÓN COMO

ACADÉMICO CORRESPONDIENTE,

CELEBRADO EL DÍA 22 DE NOVIEMBRE DE 2013

Y

PRESENTACIÓN

DEL ACADÉMICO NUMERARIO EXCMO. SR. D.

ROGELIO REYES CANO

