

EL SELLO DE LOS PINOS *

Por JACOBO CORTINES TORRES

Estas páginas no son un comentario musical ni un análisis literario de la extraordinaria ópera *Las bodas de Fígaro*, sino una divagación sobre el protagonismo de cuanto allí ocurre. Ninguno de los personajes que intervienen en los acontecimientos da en exclusiva nombre a la ópera, como en tantas otras ocasiones lo hacen sus protagonistas, ya sea un disoluto castigado, *Don Juan*, un bufón jorobado, *Rigoletto*, una pérfida seductora, *Salomé*, o un alucinado barbero, *Wozzeck*. Ni siquiera el otro barbero, el de Sevilla, nuestro Fígaro, convertido ahora en ayuda de cámara del Conde de Almaviva y conserje del castillo de Aguasfrescas, nombra por sí y por entero a esa *loca jornada*, sino a un episodio de la misma: *Las bodas de...* que no son sólo las suyas y las de su novia Susana, sino también las de sus padres: las de Bártolo y Marcelina, y casi como un eco que se queda en mero deseo de adolescentes, las de Barbarina y Querubino. Más que las bodas de esas parejas lo que presta protagonismo a esa particular jornada son las intrigas que urden los personajes bien para impedir las o para realizarlas. Que se celebren o se pospongan los esponsales no es lo determinante, porque no constituyen la verdadera finalidad de la obra. La ópera no termina con las bodas, sino con la reconquista del amor perdido, con el otorgamiento del perdón amo-

* Disertación leída en la Academia el día 23 de Enero de 1998.

roso que abre para todos las puertas de la felicidad. Que luego ellos crucen ese umbral y la encuentren, o no, es otra historia que no pertenece ya a este texto, sino a su continuación en *La madre culpable*.

Fígaro consigue casarse con Susana, y Marcelina con Bártolo, al final del Acto III, pero a la ópera le queda todavía otro acto, un tiempo y un espacio claves para la resolución de los conflictos planteados en los anteriores, esos enfrentamientos que desencadenan deseos pasionales, celos, desilusiones, sospechas, mentiras, burlas e insinuaciones; en definitiva, una amplísima gama de sentimientos que provoca la agitación individual hasta convertirse en locura colectiva. Son los hilos con los que libretista y músico se han divertido enredándolos durante el día para convertirlos en una madeja atravesada por ese alfiler que en la noche sirve de sello bajo los pinos. Enmarañada hasta el extremo, la madeja se deslía en un prodigioso final. Tras la tempestad llega la calma. Tras la locura, el restablecimiento del orden. Ningún personaje tiene, pues, derecho a reclamar para sí el título de *la loca jornada* que han vivido juntos. El verdadero protagonista, como se titula en el original francés, es la dimensión temporal. Pero el tiempo como espacio para la acción, hecha ésta, más que palabra, música, en un escenario reducido a lo esencial: una habitación (la destinada antes a Susana que a Fígaro en los planes del Conde), la alcoba de la Condesa (donde se trama contra el Conde), un salón rico (en el que se celebran las bodas), y un tupido jardín (metáfora de la confusión, pero también, gracias al amor, del paraíso).

El nombre de *Fígaro* pudo en un principio, como atestiguan las crónicas de la época, designar a la ópera de Mozart-Da Ponte, pero la posteridad rechazó tal reducción. Tras el estreno de *El barbero de Sevilla* de Rossini-Sterbini, el término resultaba equívoco. La extraordinaria popularidad alcanzada por Rossini con su versión de la primera parte de la trilogía de Beaumarchais, que desterró a la anterior de Paisiello, obligaba a distinguir entre el *Fígaro* "mozartiano" y el "rossiniano". Una distinción que resultaba incómoda. Además el nombre de *Fígaro* podía evocarles a muchos espectadores más al barbero-alcahuete que al criado-conserje. *Fígaro* se había cantado a sí mismo en la célebre cavatina rossiniana; allí había pregonado su nombre definiéndose, entre otras

cosas, como el “factótum de la ciudad”, y así lo han reconocido desde entonces todos los públicos. En Mozart no hay tal autoexaltación, más bien, como veremos, lo contrario; hay también astucia e inteligencia, como cualidades inherentes al personaje desde su creación literaria, pero no es el único que las posee en *Las bodas*, incluso me atrevería a afirmar que Fígaro en éstas vive de las rentas y que hay quien le supera en inteligencia y en astucia; por ejemplo, su prometida Susana. Recordemos el comienzo del día. Fígaro canta alegremente:

Cinque... dieci... venti... trenta...
Trentasei... quarantatre....(I,1)

mientras Susana lo hace a su vez probándose un sombrero. Y cuando ésta le pregunta qué mide y el otro le responde que la cama en el cuarto, Fígaro recibe de Susana la primera lección. Él, tan astuto, tan inteligente, tan realista, tan práctico, no se había dado cuenta de la trampa que le tendía su señor. Susana le ha abierto los ojos. El favor y la protección que dice concederles el Conde, al proporcionarles “la più comoda stanza del palazzo” (I,1), no es más que una cómoda vecindad para que el señor consiga otro tipo de favores de la sirvienta. Qué lejos ha estado Fígaro de su sagacidad de los tiempos de barbero en este comienzo. Ahora sí sabe con quién tiene que habérselas. El Conde es su rival. Han comenzado los enfrentamientos y Fígaro empieza a maquinarse; enviará a través de Basilio un anónimo a su señor, donde se acuse a la Condesa de tener una cita con un amante, y por otra parte Querubino, disfrazado de Susana, se citará con el Conde. Pero sus intrigas por interferirse la una con la otra y no estar bien planteadas serán un fracaso. Fígaro no es aquí el factótun de la ciudad, ni siquiera del castillo de Aguasfrescas. Es uno más, y no el más listo, en esa casa donde todos tienen que ver los unos con los otros, a favor o en contra, pero nunca indiferentes.

En estas intrincadas relaciones podemos en principio hacer una primera clasificación por parejas amorosas: el Conde y la Condesa, esposos; Fígaro y Susana, novios; Bártolo y Marcelina, ex amantes y futuros contrayentes; Querubino y Barbarina, novios posibles. Clasificación que, sin embargo, se ve alterada por esta

otra: el Conde que desea a Susana; Susana que finge (?) con el Conde; Fígaro que, creyendo infiel a Susana, se echa en brazos de su madre Marcelina; la Condesa que aspira a recuperar al Conde; Marcelina que quiere casarse con Fígaro; Bártolo que pretendió a la Condesa cuando ésta era simplemente Rosina; Querubino que desea a la Condesa y a Susana; La Condesa que siente alguna inclinación por Querubino, al igual que Susana; Barbarina que ha consentido ciertas caricias del Conde. Otra clasificación de parejas podría ser por la condición social y las relaciones personales: el Conde y Fígaro, amo y criado, rivales; la Condesa y Susana, señora y sirvienta, cómplices; Fígaro y la Condesa, criado y señora, aliados; el Conde y Querubino, señor y paje, enemigos; Fígaro y Bártolo, criado y médico, enfrentados de antiguo a causa de Rosina; Susana y Marcelina, rivales por Fígaro; Bártolo y Marcelina, amo y criada; Antonio y Fígaro, enfrentados por Susana; y Antonio y Querubino, en igual situación por Barbarina. Otra clasificación sería por el parentesco: Bártolo y Fígaro, padre e hijo; Marcelina y Fígaro, madre e hijo; Susana y Bártolo, nuera y suegro; Marcelina y Susana, suegra y nuera; Antonio y Barbarina, padre e hija; Susana y Antonio, sobrina y tío; Fígaro y Antonio, futuros sobrino y tío políticos; Barbarina y Susana, primas; Fígaro y Barbarina, primos políticos. A estas parejas podrían añadirse otras de otra índole: Bártolo y Basilio, viejos y al servicio del Conde; Basilio y la Condesa, maestro de música y discípula; también de Susana; y finalmente la de campesinos y campesinas.

Unas complejas relaciones que a su vez pueden dividirse en grupos más amplios. De una parte, los tradicionalmente buenos: la Condesa, Susana y Fígaro, que conspiran contra el enemigo común, el Conde. De otra, los tradicionalmente malos: Bártolo, Marcelina y Basilio, que se alían con el Conde para ir contra Fígaro. Almaviva es, pues, el eje sobre el que gravitan estos enfrentamientos. En medio de ellos un personaje que va y viene como ráfagas de viento: Querubino. El viento del deseo y del desasosiego. Tan pronto está dispuesto a colaborar con unos, con los buenos, prestándose a travestirse para deshacer los planes del Conde con Susana, como aprovecha cualquier ocasión para ir contra ellos buscando satisfacer sus impulsos. Intenta seducir a la Condesa (II, 2) e incluso burlar a Susana (IV, 11). Querubino se gana la ene-

mistad del Conde y también la de Fígaro que ve con buenos ojos su alejamiento de Aguasfrescas en pos de la gloria militar (I,8).

Ese “mariposón amoroso” parece contagiar a todos y a todas desde su narcisismo. Antes de que comience el día sobre las tablas, en el “ayer” que no han visto los espectadores, Querubino ha sido sorprendido a solas con Barbarina por el Conde (I,5) . Imaginamos lo que el paje pudiera estar haciendo con la niña, ¿pero es eso motivo para que el Conde lo quiera echar del castillo? Más que por salvaguardar la moral, la reacción de Almaviva parece estar motivada por los celos. Barbarina, a pesar de sus doce años, o precisamente por eso, es objeto del deseo de Almaviva que le hace promesas mientras la acaricia, según le recuerda la niña en su momento oportuno (III,12). Puede que el señor haya sorprendido a su paje porque ambos iban tras la misma pieza. Y como es natural en una relación entre superior e inferior, el paje lleva las de perder. Se refugia entonces en Susana para que intervenga ante su madrina, la Condesa, y allí es nuevamente sorprendido por quien va tras la atractiva sirvienta. Los celos del Conde se exacerban y decreta la expulsión inmediata, medida que no se lleva a cabo por intervención de Fígaro que le ruega que permanezca en la casa para disfrazarlo de Susana.

Ya está en marcha la segunda de las intrigas de Fígaro con la aquiescencia de Susana y la Condesa, para castigar al amo ingrato, al anacrónico señor feudal y al esposo infiel. Querubino es en principio pieza clave de este mecanismo de ejemplaridad, pero su condición de perpetuo enamorado no lo hace apto para ejecutar el plan. El mecanismo no avanza lo suficiente porque Querubino se enreda en juegos amorosos con la Condesa, como la Condesa y Susana con él , hasta caer los tres en una red de sutilísimas escabrosidades que se rompe con la irrupción del Conde, motivada precisamente por el anónimo de Fígaro. Por tercera vez la presencia de Querubino, en esta ocasión no visible ya que está oculto en el gabinete, pero más real por la confesión de la Condesa, se alza ante Almaviva con la terquedad de una pesadilla. El plan salta tan por el aire como el propio Querubino por la ventana. Fígaro ha fracasado porque ha hecho volver inesperadamente al Conde que celoso ha estado a punto de cometer una barbaridad contra la Condesa y contra el propio Querubino que había sido el sujeto elegido

para el disfraz. Fígaro ha confiado excesivamente en quien no sabe quién es ni qué hace, en quien tan pronto se abrasa como se hiela, en quien sólo quiere hablar de amor aunque sea consigo mismo. Una mariposa es un ser demasiado frágil como para derribar al gran corregidor de Andalucía e inminente embajador en Londres. Fígaro pagará caro su nuevo error. El envío del anónimo y la elección de Querubino por su parte hubieran tenido consecuencias dramáticas si no hubiese sido por Susana y por la propia Condesa que han sabido reaccionar a tiempo. De nada de esto se ha enterado Fígaro que parece estar ajeno a lo que ocurre sobre el escenario. Su alegre vuelta a las tablas (II,10) anunciando que los músicos están ya preparados así lo corrobora. Envuelto en el lío que ha originado, son nuevamente las dos mujeres quienes le resuelven la situación. Pero el despiste de Fígaro permite que el grupo de los personajes negativos, Bártolo, Marcelina y Basilio, avance en sus posiciones contra él (II,12). Bártolo tiene ante sí la posibilidad de llevar a cabo su venganza por haberle arrebatado a la pupila; Marcelina, más que saldar la deuda, pretende hacer cumplir su contrato de matrimonio, y el intrigante Basilio se presta a ser testigo. Los tres "locos" acuden a la autoridad del Conde. En este momento de tanta confusión para Fígaro, en el impresionante final del Acto II, acaba lo que podemos considerar la primera parte de una ópera que, aunque subdividida en cuatro actos, está constituida por dos grandes secciones, siguiendo el tradicional esquema de la ópera bufa.

En esta primera parte del día, y de la ópera, asistimos al estallido de la "locura" colectiva. Si no existieran los unos, los otros podrían haber seguido siendo cuerdos, al menos aparentemente. Pero la felicidad de Fígaro y Susana despierta la envidia del Conde; esa envidia provoca la pasión por Susana; esa pasión la reacción de Fígaro; esa reacción la incorporación de Querubino; esa incorporación la confesión de la Condesa; esa confesión la cólera del Conde; esa cólera la intervención de Susana; esa intervención la ira de la Condesa hacia su esposo; y esa ira la petición de perdón. Eso por una parte; por otra, la pasión de Almaviva por Susana le brinda la ocasión a Bártolo de vengarse de Fígaro; a Marcelina de casarse con éste; y a Basilio de complacer a su señor para aumentar su influencia. Todo, pues, va encadenado. Una acción remite a

otra, y en función de esas acciones y reacciones los personajes van definiéndose. Son más por lo que hacen que por lo que son, más por lo que tienen que ver los unos con los otros que por ellos mismos. No hay caracteres como tales que son propios de la ópera seria, sino tipos que reaccionan ante situaciones, que es lo característico de la comedia. El auténtico protagonismo, como apuntábamos, se lo llevan los acontecimientos, el día loco que están todos viviendo transformado en una música de una riqueza inigualable. Y el día continúa y la música también.

A partir del fracaso de los planes urdidos por Fígaro en los dos primeros actos, la Condesa y Susana toman las riendas de la intriga en los dos últimos. En estrecha complicidad deciden poner en marcha otro plan, pero no comunicárselo a Fígaro ("A lui non déi dir nulla" le dice la Condesa a Susana) (III, 1). No sólo ellas no cuentan con él, sino que lo dejan fuera de juego por completo, no vaya a ser que una nueva torpeza del ofendido y ofuscado novio eche por tierra ese plan en el que ellas se juegan su felicidad: la Condesa recuperar a su marido, Susana acabar con el acoso del Conde y casarse por fin con Fígaro. En manos femeninas la intriga se hace más compleja y sutil. Será la Condesa quien ruega a Susana que se cite con el Conde para ir ella misma en su lugar. No hay aquí intermediarios. Juiciosamente se ha prescindido de Fígaro y también de Querubino que lo volvería todo a enredar. El objetivo está muy bien definido y ésta vez no va a fallar. Susana finge consentir con el Conde y mientras más se crece éste ante sí mismo más se rebaja ante los espectadores. Aún caerá más bajo hacia el final cuando se encienda de deseo con su propia esposa creyéndola la amante. Pero hasta que llegue ese momento, culminación del ejemplar castigo al transgresor, siguen los enredos para hacer más divertida la jornada.

Del trato que se trae Susana con el Conde, Fígaro, como es habitual en la obra, no sabe nada. Susana simplemente le ha dicho que tiene ganado sin abogado el pleito con Marcelina. Pleito que lo tenía perdido: o pagar o casarse con la vieja, y como el pobre Fígaro es pobre y no tiene dinero no le queda otra alternativa que casarse con Marcelina. Las fuerzas del mal están más unidas que nunca contra Fígaro, reforzadas además por la presencia del tartamudo Don Curzio que se dispone a hacer efectiva la sentencia

que aprueba el Conde. Fígaro no tiene escapatoria. El astuto, el inteligente, el intrigante de otros tiempos es ahora una víctima indefensa. Pero es el azar, el golpe teatral de la agnición, no su astucia, quien resuelve la situación. Fígaro es Rafael, el hijo robado de Bártolo y Marcelina. Tal noticia es una verdadera revolución en las relaciones establecidas hasta ahora, en la formación y confrontación de los grupos. Parte de los tradicionalmente malos se convierten ahora en buenos: Bártolo y Marcelina se alinean con Fígaro y Susana, mientras Don Curzio, personaje muy menor, sigue al lado del Conde. Reina la alegría por el reencuentro, por la futura boda de los padres y sobre todo por haber reventado el castigo que el Conde le tenía reservado a Fígaro. De todos modos si el azar no hubiese llegado en su socorro, Fígaro se hubiera igualmente salvado por el dinero aportado por Susana. ¿Cómo lo había conseguido? No sabemos. Cada cual puede sospechar lo que quiera, pero lo que es evidente es que Susana ha sido en esta difícil ocasión nuevamente más lista que Fígaro. Ella con sus artes habría resuelto lo que Fígaro no hubiera podido.

La Condesa por su parte espera ansiosa la acogida de la propuesta de Susana al Conde, y al verla positiva, aunque le parezca un poco atrevido y humillante el plan -pedir ayuda a una criada- última con ella los detalles. Hay que precisar el lugar de la cita, no basta con el jardín; por escrito le dirá que "Sotto i pini del boschetto" (III,10). Un alfiler como sello y como contraseña. Nada más femenino. ¿Acáso se le ocurrirá a Almaviva dudar de su veracidad? Imposible. Todo está planeado con finísima astucia. Se han aliado la melancólica elegancia de la aristócrata con la vitalista sensualidad de la plebeya. Una alianza irresistible del eterno femenino. Por muy atractivo que pudiera resultar el andrógino Querubino vestido de mujer, el contenido de la cita, con su estudiada retórica, y el continente con la caligrafía de Susana, la hoja pulcramente doblada, como sólo pueden hacerlo manos de mujer, y el alfiler que la atraviesa delicadamente, prometen un resultado más seguro y eficaz. Querubino sigue por allí travestido entre las campesinas, pero ya no es un peligro para el plan de la Condesa que se permite besarlo en la frente. Querubino tiene ya poco que hacer en esta segunda parte de la ópera. Su espacio, el del desasosiego amoroso, era el de la pri-

mera; todo lo había hecho y dicho allí. Como compensación a esa pérdida de energía dramática en esta segunda parte, se acrecienta la figura de Barbarina que pide al Conde, a cambio de las caricias concedidas, al paje como esposo. ¿Y mientras qué hace Fígaro o Rafael? Seguir sin enterarse de lo que sucede. Preparar la fiesta de su boda y la de sus padres. Sale como puede del embrollo de su nueva metedura de pata, literalmente, al disponerse a bailar. Ya no le duele el pie que decía se había doblado al saltar por la ventana. Y tan ajeno está al plan de la Condesa y Susana que ni se ha dado cuenta de que ésta le ha pasado al Conde la nota con el alfiler, sólo que éste se ha pinchado un dedo mientras bailan el fandango. Si no supiésemos que será la Condesa la que irá en lugar de Susana, Fígaro se nos aparecería como un marido burlado, y en cierta manera lo es. Él considera que Almaviva es un botarate (“stordito”) (III, 14), pero quien en verdad se está comportando como tal es él mismo.

Algún mal pensado ha sugerido que lo que Barbarina ha perdido y es causa de su lamento en la angustiada cavatina con que se inicia el cuarto acto no es el alfiler, sino su virginidad. No llegaría yo tan lejos, ni aun a pensar que lo perdido sea la inocencia. Inocente no hay nadie en Aguasfrescas. Barbarina ha estado a solas el día anterior con el paje, y otras veces con el patrón. Si en cualquiera de esas ocasiones la perdió, no parece muy coherente que no se lamentara hasta hoy, y en ese hoy, en *la loca jornada*, se ha visto a Almaviva demasiado ocupado para tal menester. El objetivo del Conde es Susana o incluso su mujer que le ha levantado sospechas, y con estas preocupaciones no ha tenido tiempo como para emplearlo con la hijita del jardinero. Si Barbarina se nos muestra agobiada y llorosa es porque tiene sus razones por haber, como ella canta, perdido el alfiler. Claro que un alfiler es muy poca cosa para derramar lágrimas, pero es que no se trata de un objeto cualquiera, sino del “sello de los pinos”. Ella es la encargada de llevárselo al Conde como respuesta de aceptación de su prima Susana, y si no cumple ese cometido de precoz celestinaje, el Conde no le dará lo que le ha pedido, perderá a su desesado Querubino. Lo que con tantas ansias busca Barbarina en la oscuridad, como una Eurídice que buscase a Orfeo en el infierno, es, en consecuencia, su amor perdido.

Fígaro le ayuda a buscar el alfiler y opta por darle otro en su lugar. Enterado de la cita de su mujer con su rival por el sello de los pinos, él se echa a morir en brazos de su madre, “son morto” (IV, 3) -exclama-, y, calmado por ésta, parte de allí para vengar a todos los maridos. ¿De qué modo? ¿Qué ingenio inventará para llevar a cabo tan heroica labor? Pues lo primero que hace es llamar a su padre, Bártolo, a Basilio y a un grupo de campesinos y llevarlos al lugar de la cita para limitarse a mirar, para “celebrar la fiesta de su honesta esposa con su señor feudal” (IV,6); luego se va seguido de los campesinos a dar instrucciones, no sabemos a quién; vuelve al sitio y entona una feroz diatriba contra el género femenino. La invectiva va naturalmente dirigida a los hombres, a los incautos y bobos, a los maridos como él, porque eso es lo que reconoce que está haciendo: el “oficio de marido” (IV,8). Así, las llama brujas, sirenas, mochuelos, cometas, rosas espinosas, zorras preciosas, osas benignas, palomas malignas, además de mentirosas, insensibles y lo que todo el mundo sabe. Una amonestación en la más tópica tradición misógina y en la línea de las arias bufas de catálogo. Se dice que el número musical venía a sustituir, por problemas de censura, al célebre monólogo del original de Beaumarchais, demasiado largo por otra parte para ser cantado. Esto es cierto, pero requeriría matizaciones. Da Ponte era hábil para burlar censuras y ni él ni Mozart habían renunciado a acentuar algunos aspectos subversivos del texto francés. La cavatina del propio Fígaro en el acto I (“Se vuol ballare”) así lo prueba, pero en esta ocasión la sustitución de la crítica social por un bufo discurso misógino, potenciado por la música, en la que las trompas (Hörner, también cuerno en alemán) ilustran lo que el canto silencia: “Il resto nol dico,/Già ognuno lo sa” (IV,8), está en consonancia con la trayectoria del personaje en la nueva versión. Fígaro ha ascendido de categoría dentro de su estado social, de barbero ha pasado a ser ayuda de cámara de un gran señor, pero a lo largo de la ópera le vemos recorrer un camino descendente en cuanto a su tradicional sagacidad; de factótum se convierte en un despistado primero, en un fracasado después, para terminar, por duro que sea decirlo, en un autocornudo (porque en realidad no lo es) y en un “voyeur”. Si el Fígaro rossiniano se autoexaltaba, el mozartiano se autohumilla. Para un espectador que haya seguido con

atención la sutil y arriesgada intriga de la Condesa y Susana, dos mujeres inteligentes que luchan por su dignidad, las palabras antifemeninas de Fígaro son injustas, entre otras razones, por inoportunas. Nadie va a creerse que la Condesa actúe a estas alturas del día o de la noche como una zorra o que Susana por ayudarla, ayudarse y ayudar a Fígaro, se esté comportando como un cometa que robe la luz. Mozart y Da Ponte lo saben; ellos están de parte de las mujeres, sus heroínas, y para realzarlas y divertirse con ello rebajan a los personajes masculinos, entre ellos al Conde y a Fígaro.

Inmediatamente después de la advertencia de Fígaro al género masculino, aparecen en el escenario la Condesa y Susana con los vestidos cambiados. Desde su escondite, desde su puesto de mirón, Fígaro está viendo a las dos mujeres, ¿pero sabe en la oscuridad de la noche quién es una y quién es otra? ¿Por qué piensa al retirarse la una que la que se ha quedado es Susana, si aparentemente es la Condesa? No porque la haya reconocido por el rostro, los gestos, la voz o el movimiento. Si hubiera sido así, tendría que haberle llamado la atención la vestimenta y habría deducido que algo extraño pasaba, e incluso si aguzara el ingenio, que se trataba de una variante de su primitivo plan para coger *in fraganti* al Conde. Pero no, Fígaro no cae en eso. Comete un nuevo error de apreciación. Ofuscado y convencido de que no puede ser otra que su “infiel esposa” la que espera en el jardín, recibirá su merecido. Susana, que sí sabe que Fígaro la está vigilando, se divierte con la situación y canta una sensual serenata (“Deh, vieni, non tardar”) (IV,10) que si hace nuestras delicias, no se las hace precisamente a Fígaro que sufre lo indecible mientras la escucha. Para él es prueba de la infidelidad de Susana, del amor o del deseo de ésta por el Conde -algunos también piensan, aunque menos, que efectivamente es así por la ambigüedad de letra y música, ya que tanto puede estar dirigida, en broma o en serio, al Conde, como a Fígaro-, pero ni la prueba ni el sufrimiento le hacen actuar, tan sólo lamentarse, y lo que es peor, esperar a otras pruebas más palpables, a tocar con las manos lo que sus ojos están viendo. Pero, como decimos, Fígaro no ve lo que pasa en realidad. Cuando aparece en escena Querubino que se lanza hacia la Condesa creyéndola Susana, Fígaro no cae en la cuenta del

cambio y cree ahora también que la Condesa es Susana. ¿Porque va vestida como ella? Simplemente por exigencias del guión, porque Fígaro es aquí un ciego que no distingue no en la oscuridad de la noche, sino en la suya propia. Por eso, porque no ve de lejos, se acerca y mete las narices hasta recibir un bofetón, el premio de su curiosidad. No anda muy lejos en esto de sus futuros sucesores, los curiosos impertinentes de *Così fan tutte*.

Como curioso, como "voyeur", Fígaro se deleita en las escenas del Conde con la supuesta Susana. Los dos personajes masculinos resultan a cuál más degradado: el uno como marido burlado, incapaz de reaccionar y de vengar a sus colegas a pesar de la solemnidad con que se lo propuso y de la bravata última de convertirse en moderno Vulcano; el otro, excitado al acariciar la piel de la abandonada esposa. Tampoco Querubino ha salido bien parado dándole el beso al Conde en lugar de a quien iba dirigido. Porque la Condesa ya no está para juegos frívolos con el prematuro donjuanito. Está claro el partido de Mozart y Da Ponte. Las mujeres son las que se comportan aquí sabiamente, incluida la vieja Marcelina, mientras los hombres se quedan en los límites de la torpeza. Fígaro recibe nuevas bofetadas, esta vez por parte de Susana, a la que por fin reconoce, como castigo por haber dudado de ella. Con esto basta y llega la reconciliación. Fígaro, por fin, obtiene su triunfo, tras los reiterados fracasos de los que ha sido objeto a lo largo del día loco. También esto recuerda a los de otro personaje de la trilogía musical, el seductor Don Juan que ve frustradas sus conquistas en la noche de su existencia última. La comicidad del personaje de Fígaro, como la de Don Juan, reside en que tanto uno como otro se presentan ante los espectadores como listos y se comportan en las tablas como torpes. La diferencia estriba en que el final feliz hace de Fígaro un personaje de comedia, de altísima comedia si se quiere, mientras que el infeliz fin de Don Juan lo convierte en héroe trágico.

El caso de Almviva es diferente; ni es cómico ni trágico. Por su condición de noble tiene prestancia y seriedad, pero por contravenir el código de su privilegiada clase aparece como un malvado al que la justicia poética debe castigar. Quien se encarga de hacerlo no es ninguna fuerza sobrenatural, ninguna estatua de Comendador, sino su propia esposa que, tras hacerlo caer en la

trampa que le ha tendido delante de todos, le otorga un generoso perdón. La apoteosis de la egoísta prepotencia de Almaviva llega cuando todos a coro, excepto la Condesa, le suplican el perdón, y él, el verdadero y único culpable, se niega a concederlo. Qué poca nobleza revela su alma frente a la docilidad de la Condesa. Esto, mucho más que las bofetadas de Susana a Fígaro, sí que va a significar un auténtico castigo. Ante los ojos de todos, actores y espectadores, Almaviva, un noble, queda como un innoble; por eso la única manera que tiene de salvarse es reconocer la evidencia de su injusticia, arrepentirse, y en tono suplicante pedirle el perdón a la que acusó falsamente. La concesión de este perdón eleva a la Condesa a la categoría de heroína de la Bondad y la música se encarga de expresar tal elevación transformándose en himno religioso. Así terminan estas *Bodas* en las que las parejas de plebeyos, Fígaro y Susana, Bártolo y Marcelina, quedan en cierta manera como telón de fondo de la vida conyugal de los nobles, de Rosina y Almaviva, o la reconquista del amor perdido.

El universo de *Las bodas* es un espacio reservado para el triunfo femenino; la Condesa triunfa sobre su oponente, el Conde, atrayéndolo hacia sí; Susana logra el doble objetivo de librarse del Conde y celebrar sus bodas con Fígaro; Marcelina consigue recuperar a su hijo y pasar de sierva a esposa de Bártolo; y Barbarina formula al menos su deseo de poseer a Querubino. Ellas son las que reconducen la locura a las puertas de la felicidad. Dependerá mucho de ellas que los hombres, Almaviva, Fígaro, Bártolo y Querubino la consigan. Pero como decíamos al principio eso es otro cantar. En los personajes de *Las bodas* la mejor clasificación que finalmente podría establecerse es la de papeles femeninos y masculinos, con notable superioridad moral, no necesariamente dramática ni musical, para los primeros, las mujeres, frente a sus correspondientes segundos, los hombres. La Condesa revela sentimientos más nobles que el Conde; Susana es superior en astucia, confianza y realismo a Fígaro; Marcelina es más humana que Bártolo; y Barbarina tiene las cosas más claras que Querubino. Los otros hombres que no tienen pareja valen de por sí poco: Basilio es un intrigante, Antonio un borrachín y Don Curzio un vendido. A pesar de la superioridad femenina, el protagonismo en *la loca jornada* no es patrimonio de las mujeres, sino de la confrontación

de las dos fuerzas que intervienen, la femenina contra la masculina, con la consiguiente victoria de la primera. Esto no volverá a ocurrir en las otras dos óperas que conforman la trilogía de Da Ponte-Mozart. El *Don Juan* es la ópera de la masculinidad, donde el protagonismo lo ostenta un hombre, aunque sea un libertino, un héroe del mal. Allí las mujeres están en función del seductor. En el *Così fan tutte* el título lo dice casi todo; las mujeres quedan privadas de individualidad y reducidas a una degradante generalidad, según la tesis de un viejo desilusionado, el cínico Don Alfonso.

En muy pocos años Da Ponte y Mozart pasaron de la ilusión al desengaño. Pero por mucho que avanzaran en la indagación del alma humana, e infinitamente más la música de Mozart que la palabra de Da Ponte, nunca superarían la riqueza que suponen las relaciones humanas que se cantan en *Las bodas* desde el humor, la ternura y la melancolía. El amor y el perdón triunfan sobre las tentaciones y restablecen la armonía. Todos nosotros como seres sociales tenemos mucho que aprender de esas *Bodas* en las que cada cual puede poner en práctica su particular "sello de los pinos". Y la mejor manera de aprender es asistir a ellas y deleitarnos con su maravillosa música, porque en esas *Bodas* todos somos sus invitados.