IL BARBIERE DI SIVIGLIA

GIOACHINO ROSSINI

30 ABRIL
2 MAYO
2021

XXXII TEMPORADA LÍRICA
TEATRO CERVANTES DE MÁLAGA

Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura
MálagaProcultura
TEATRO CERVANTES 1870 2020/21
Temporada Lírica subvencionada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)
inaem
Unicaja Banco
Fundación Unicaja
Fundación Sando
idealista
Ópera XXI

| Cervantes, sí, **seguro** |

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

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

Producción musical **Teatro Cervantes de Málaga**
Producción escénica **Ópera de Las Palmas de Gran Canaria**

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA
CORO DE ÓPERA DE MÁLAGA

TEATRO CERVANTES
AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA

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

Con la colaboración de
UNICAJA BANCO FUNDACIÓN UNICAJA FUNDACIÓN SANDO IDEALISTA

El pasmo y el barbero

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

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

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

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

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

desate. Y agrega: "... esta sorpresa tiene tanto poder que puede hacer que los espíritus se dirijan hacia el lugar donde está la impresión del objeto admirado y hacer que todo el cuerpo permanezca inmóvil como una estatua… esto es lo que se llama el pasmo, y su exceso es siempre malo."

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

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

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

En su ensayo *Concertato de stupore*, Paolo Russo hace una revisión de estos momentos operáticos y nos confirma diciéndonos: "Sea seria o bufa, una ópera a la manera de Rossini y sus secuaces prevé la obligación que los personajes del drama queden, al menos, una vez asombrados e hipnotizados, 'confusos y estúpidos' por un golpe de escena inesperado, a menudo tremendo y, en todo caso, sorprendente." Este momento, nos asegura Russo, "amplifica, dilata y deja levitando" las emociones contrastantes de la sorpresa y, por supuesto, del asombro y del pasmo. A pesar de que Russo nos afirma que dicho *concertato* nació en la ópera seria y después arraigó en la tradición de la ópera bufa hemos

insistido en que podemos verlo funcionar en muchos otros lugares. El cuadro estático; es decir, el silencio del pasmo no es ajeno a la ópera en general. Lo que í es cierto es que en Rossini se había vuelto una declaración convencional: "estamos en el *quadro de stupore*" debía el espectador advertir y, por supuesto, disponerse a disfrutarlo.

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

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

CARLOS CALDERÓN URREIZTIETA
Doctor en Humanidades

FICHAS ARTÍSTICA Y TÉCNICA

Il conte d´Almaviva
JUAN DE DIOS MATEOS tenor

Dottor Bartolo doctor en medicina
FABIO CAPITANUCCI barítono

Don Basilio sacerdote, maestro de música de Rosina
JAVIER CASTAÑEDA bajo-barítono

Figaro barbero y antiguo criado del conte d'Almaviva
JAVIER FRANCO barítono

Fiorello criado del conte d'Almaviva
JOSEP-RAMON OLIVÉ barítono

Rosina pupila de Bartolo
CLARA MOURIZ mezzosoprano

Berta camarera de Bartolo
MÓNICA CAMPAÑA soprano

Un oficial
ALBERTO JAENAL barítono

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA
CORO DE ÓPERA DE MÁLAGA

Director de escena GIULIO CIABATTI
Director del coro SALVADOR VÁZQUEZ
Director musical JOSÉ MARÍA MORENO

Ayudante de dirección Giovanna Lanza

Diseñador de iluminación Txema Fernández

Técnico de vestuario Claudio Andrés Martín (Ópera de Las Palmas de Gran Canaria)

Jefe técnico Rafael Godoy (Teatro Cervantes)

Jefe técnico Jesús Etelibar Maroto (Ópera de Las Palmas de Gran Canaria)

Maestra repetidora Silvia Mkrtchian

Regidor Javier Hernández

Ayudante de regiduría Adelaida García

Utilería Marina Perea

Responsable de maquillaje Katy Navarro

Ayudante de maquillaje Alejandro José García

Responsable de peluquería José Carlos Montesinos

Ayudante de peluquería María Antonia Montesinos

Peluquería y postizos Caracterizaciones escénicas, S.L.

Técnico de maquinaria Esteban Guerrero

Oficiales de maquinaria José Aranda, José Pino, Miguel Ángel Pérez y Jesús Gómez

Ayudantes de maquinaria Salvador Jimena, Manuel López, Antonio Muñoz, Daniel Palma, Roberto Pérez y Juan Carlos Romero

Técnicos de iluminación Salvador Bueno y Francisco Martín

Oficiales de iluminación Adolfo Rodríguez, Rafael Castilla y Javier Arjona

Ayudantes de iluminación Rubén Zambrana, Laura Rodríguez y May Expósito

Sonido Guy Boulanger, Jordi Cabrera y Fran Oliva

Responsable de sastrería Inmaculada Pardo

Sastras Sofía Pardo, Juana Díaz y Dolores Rodríguez

Sobretítulos Carlos García de Castro

Jefe de producción Francisco Rodríguez

La trama relata las peripecias de una pareja de enamorados integrada por el conde de Almaviva y la joven huérfana Rosina. Bartolo, preceptor de la muchacha, también la pretende pese a la diferencia de edad. Para evitarlo, la pareja se vale de la ayuda del barbero Fígaro, quien, mediante enredos, engaña a Bartolo y consigue unir en matrimonio a los enamorados.
La acción se desarrolla en Sevilla, a finales del siglo XVIII.

Acto I

CUADRO PRIMERO Una plaza en Sevilla, al amanecer. El conde de Almaviva ha preparado una serenata para la bella Rosina, de la que está enamorado. Los músicos ocupan sus puestos en silencio y el conde canta al pie de la ventana sin obtener fruto alguno. Como Rosina no aparece, paga a los músicos y se queda aguardando.
Se oye a lo lejos una exultante canción y aparece el barbero Fígaro, el factótum de la ciudad.
Cuando llega, reconoce al conde, que es su amigo. Este le confiesa su amor por Rosina y le pide que no revele su nombre. Fígaro la conoce bien y sabe que es la pupila del doctor Bartolo. En esto, el tutor sale de su casa y los dos se enteran de que planea casarse con la joven.
Almaviva no quiere que Rosina le acepte por su riqueza y sus títulos y entona una serenata bajo el nombre de un tal Lindoro, un fingido y pobre estudiante. Cuando ella se dispone a responder, la ventana se cierra de golpe.
Fígaro, que le ha prometido ayuda al conde para conquistar a Rosina, animado por la recompensa ofrecida por aquel, inventa un plan. Almaviva, para poder acercarse a su amada sin levantar sospechas, pedirá alojamiento en casa de Bartolo vestido de soldado, simulando estar ebrio y con una falsa "nota de hospedaje".

CUADRO SEGUNDO Interior de la casa del doctor Bartolo. Rosina, sola, acaba de terminar de escribir una carta a Lindoro. Aparece Fígaro pero antes de que puedan hablar los interrumpe Bartolo. Don Basilio, maestro de música de Rosina, anuncia la llegada a Sevilla del conde de Almaviva, que sabe que también ama a la joven, y propone difamarlo por medio de rumores infundados para obligarlo a abandonar la ciudad. Bartolo decide casarse ese mismo día con Rosina y salen para redactar el contrato matrimonial. Fígaro, que ha escuchado la conversación, advierte a la joven. Aunque ella asegura al barbero que será capaz de enfrentarse a la situación, manifiesta algunas dudas sobre las intenciones del joven que ha visto en su compañía, Lindoro. Fígaro le responde que se trata de un pariente pobre que no tiene otro defecto que estar locamente enamorado de ella. Cuando le sugiere que le escriba ella le sorprende con su carta ya redactada.

Fígaro se dispone a llevársela a su destinatario. Bartolo, desconfiado, acusa a Rosina de haber escrito a su amado –sus dedos están manchados de tinta y falta una cuartilla– y la amenaza con encerrarla en casa. El conde, disfrazado según lo previsto, llama a la puerta y dice a Bartolo que busca alojamiento. Cuando aparece Rosina, el conde le descubre que él es Lindoro. Bartolo trae una orden que le exime de dar alojamiento a los militares pero el conde la extravía. En la confusión entrega una nota a Rosina, que ella hace pasar por una lista de la lavandería. Entran Berta, la criada, y don Basilio. Fígaro regresa informándoles de que el alboroto se oye en toda la ciudad. En ese momento, los soldados llaman a la puerta. Todos los personajes tratan de explicar la situación creando un caos aún mayor. El oficial detiene al conde pero, al mostrar sus falsas credenciales de oficial, es liberado de inmediato. Bartolo explota de cólera mientras todos expresan su total desconcierto ante los acontecimientos del día.

Acto II

CUADRO PRIMERO Sala de música en la casa del doctor Bartolo. Bartolo teme que el soldado pueda ser un emisario del conde de Almaviva. De nuevo llaman a la puerta. Es el conde, esta vez disfrazado de don Alonso, alumno de don Basilio, que ha sido enviado por su maestro enfermo para ofrecer la clase de canto. Don Bartolo desconfía. Para disipar las dudas, el conde le entrega la carta de Rosina, afirmando que está dirigida al conde y le aconseja al tutor que le diga a la muchacha que este se la dio a una de sus amantes a manera de burla.
Sale en busca de su pupila para la lección. Rosina ejecuta el rondó 'La precaución inútil'. Mientras, Bartolo se despierta, pues esa "música moderna" le aburre, y canta un ejemplo de la "música de su tiempo". Fígaro viene a afeitarlo. Bartolo no quiere dejar a don Alonso y a Fígaro a solas con Rosina, y envía al barbero en busca de los útiles para el afeitado. Fígaro aprovecha para hacerse con la llave del balcón y deja caer los platos y los vasos para llamar la atención de Bartolo. Rosina y Lindoro se declaran nuevamente su amor. Comienza el afeitado y aparece el verdadero don Basilio para la clase. Está por descubrir la verdad pero gracias a una bolsa de monedas lo convencen para que se haga pasar por enfermo y se retire. Don Bartolo se da cuenta de la farsa y todos huyen. Él mismo montará guardia en la puerta de la casa. Fígaro sigue afeitando a Bartolo, mientras Lindoro y Rosina también continúan con su estrategia. Esa misma noche, Lindoro y Fígaro entrarán por el balcón y raptarán a la joven.
Berta, a solas, comenta la estupidez de los viejos que quieren casarse con jovencitas.

CUADRO SEGUNDO Basilio, a quien Bartolo envía un criado, confiesa no conocer a ningún don Alonso. El tutor, que no quiere correr riesgos, encarga a Basilio que haga venir inmediatamente al notario para que la boda pueda celebrarse esa

misma noche. Para engañar a Rosina, Bartolo le muestra su carta para Lindoro y le dice que su amado se burla de ella. Rosina se desespera. Estalla una tormenta. Cuando Fígaro y Lindoro entran por el balcón, Rosina acusa a Lindoro de querer venderla al conde de Almaviva. Este se arroja a sus pies y revela su verdadera identidad. Los enamorados expresan su alegría mientras Fígaro les insta a que se apresuren a escapar. Cuando se disponen a hacerlo la escalera ha desaparecido. Basilio entra con el notario. Fígaro sugiere celebrar en ese momento la boda de Rosina y el conde. Llega Bartolo con los soldados pero ya es demasiado tarde. El conde de Almaviva anuncia quién es y su inminente boda con Rosina. A Bartolo no le queda más opción que bendecir el matrimonio. Todos desean a la feliz pareja amor y fidelidad eternos.

XXXII TEMPORADA LÍRICA
TEATRO CERVANTES DE MÁLAGA

teatrocervantes.es

facebook twitter Instagram

XXXII TEMPORADA LÍRICA

TEATRO CERVANTES DE MÁLAGA

s3 d4 julio 2021

LA CASA DE BERNARDA ALBA

Miquel Ortega

Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura
MálagaProcultura
TEATRO CERVANTES 1870 2020/21
Temporada Lírica subvencionada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)
inaem
Unicaja Banco
Fundación Unicaja
Fundación Sando
idealista
Ópera XXI

| Cervantes, sí, **seguro** |