

EL BARBERO DE SEVILLA

Giovanni Paisiello

Temporada
2025/2026

ÓPERA EN
CONCIERTO

**Teatro de
la Maestranza**

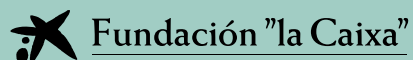
EL BARBERO DE SEVILLA

Giovanni Paisiello
Ópera en Concierto

PATROCINADORES
GENERALES



COLABORACIÓN
PROGRAMA SOCIAL



COLABORADORES

Fundación Banco Sabadell / TeknoService / Instituto Británico de Sevilla /
Colegio Internacional de Sevilla San Francisco de Paula / EY /
Acciona / Prosegur Seguridad / GRUPO PACC / Victoria Stapells

10 de mayo, 2026

Estreno el 26 de septiembre de 1782
en el Teatro Imperial de San Petersburgo

Ópera cómica en cuatro actos

BARBERO DE SEVILLA, O PRECAUCION INUTIL
per Giovanni Paisiello

Libreto de Giuseppe Petrosellini

Basado en *Le Barbier de Séville* de Pierre Beaumarchais
Casa Ricordi, S.r.l., de Milán

Editores y Propietarios

Por primera vez en el Teatro de la Maestranza

El barbero de Sevilla, Giovanni Paisiello (1740-1816)

Dirección musical
Lucas Macías

Orquesta Ciudad de Granada

Rosina
Aitana Sanz

Conde de Almaviva
Santiago Ballerini

Doctor Bartolo
Pablo Ruíz

Figaro
Dario Solari

Don Basilio
Pietro Spagnoli

Giovinetto / Alcalde
Luis Raspaqueso

Svegliato / Notario
Andrés Merino

**COPRODUCCIÓN DE LA ORQUESTA
CIUDAD DE GRANADA Y EL TEATRO
DE LA MAESTRANZA**



“Scorsi già molti paesi”. La ajetreada vida de un barbero

Andrés Moreno Mengibar

Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel
de Hungría de Sevilla

*Estas notas están dedicadas a Tommaso Cogato,
pianista y catedrático del Conservatorio “Giovanni
Paisiello” de Taranto, en agradecimiento por su ayuda.*

Todo comenzó en Madrid en 1764. Un tal Pierre August Caron, de la reconocida familia de relojeros Caron, proveedores de los mejores ingenios para la medición del tiempo de las cortes europeas, arribaba a Madrid llevado por un negocio familiar. Bueno, y por otros negocios menos familiares. Nacido el 24 de enero de 1732, a los trece años entra en el taller del negocio relojero familiar, se empapa de los secretos de los resortes de los artilugios y hasta llega a inventar soluciones técnicas muy exitosas. Pero su ambición de hombre inquieto, ingenioso, imaginativo y resolutivo le arrastraba a horizontes más extensos. A los veintitrés años conoce al influyente matrimonio Franquet que lo introduce en los ambientes culturales y cortesanos parisinos. Un año más tarde contrae matrimonio con la viuda Franquet, que fallece oportunamente al año siguiente dejándolo heredero de una gran fortuna. Pero los otros herederos entablan un pleito que al cabo perdió. Pero su predicamento en la Corte le ha servido mientras tanto para, gracias a sus conocimientos musicales, ser nombrado maestro de música y de arpa de las hijas del rey Luis XV, lo que le abre nuevas puertas a su ascenso social y económico. De aquella época debe venir el que empezase a presentarse como el Barón de Beaumarchais, un título tan inventado como la trama de sus comedias.



Retrato de Beaumarchais

Un encuentro crucial de aquellos años fue el del financiero Pâris-Duvernay, uno de los hombres de negocios más ricos de Francia, con jugosos contratos de suministros a las tropas galas y ansioso de buscar siempre nuevos negocios más allá de las fronteras francesas. Beaumarchais se convierte en su hombre de acción, su agente más avezado, el que siempre está dispuesto a arriesgar lo que sea con tal de avizorar ganancias y aventuras a partes iguales. La vida de los negocios le sonríe y es el hombre de confianza del mayor financiero francés.

Y en 1764 la historia de la Literatura y de la Ópera da un giro. En Madrid vivían desde hacía algunos años sus dos hermanas: una, retratista de éxito entre la nobleza local y la otra, Lisette, una joven encantadora y casadera a la que había pedido matrimonio un prometedor escritor y periodista, José Clavijo, que gozaba de la protección del gobierno de los ministros de Carlos III. Pero Clavijo, sin que sepamos aún por qué, difería la realización del matrimonio, dejando a Lisette en una precaria situación social que estaba manchando el buen nombre de la familia Caron. Igual le profesaba por escrito las más tiernas disculpas y promesas de

casamiento que se echaba para atrás y daba largas al compromiso. Ante la situación, el patriarca Caron envió a su hijo Pierre August a Madrid para que desatase la situación. Como se dirá años más tarde en *Le nozze di Figaro*, “O pagarla, o sposarla”.

Y allá que inició su periplo madrileño el que acabaría por pergeñar dos de las más importantes comedias y luego óperas que pusieron a Sevilla en el escaparate de la ópera mundial. No nos dilataremos aquí en las andanzas de Beaumarchais en Madrid, maravillosamente descritas por Hugh Thomas en su libro *Beaumarchais en España. Intermezzo* (Sevilla, Planeta-Fundación José Manuel Lara, 2008). Sólo digamos que, después de varias entrevistas con Clavijo, de remover sus contactos con el embajador francés y de reunirse con ministros del gobierno, no consiguió arrancar del escritor canario una promesa firme de matrimonio con Lisette. Fue momentáneamente apartado de sus puestos oficiales, pero a los pocos meses volvió a recibir el favor gubernamental para sus empresas periodísticas en las que intentaba llevar a España el modelo británico de publicación ilustrada, con novedades científicas y culturales, perfecto para el programa reformista de los ministros de Carlos III.

Hay que reconocer que, salvo en lo literario, el menos de un año pasado por Beaumarchais en Madrid, se saldó con un fracaso casi completo. No logró atar el matrimonio de su hermana, como tampoco pudo cobrar las deudas que algunos nobles madrileños tenían con la empresa familiar por la adquisición de relojes de lujo. Poco se podía hacer para obligarlos a liquidar sus facturas, dada la protección legal que entonces les amparaba en el terreno del Derecho Civil. Su jefe Pâris-Duvernay le había también encomendado gestionar una serie de importantes proyectos económicos. El primero era conseguir firmar un contrato de suministros al ejército español, la base de la fortuna de la casa Pâris-Duvernay. El segundo era convencer al gobierno español para que le adjudicase la vasta empresa de la fundación de nuevas poblaciones en Sierra Morena. Fracaso también, aunque es interesante recordar que sólo dos años más tarde dicha idea fructificará en el gobierno conjunto Aranda-Campomanes con el encargo al limeño Pablo de Olavide de crear nuevas poblaciones en el extenso desierto poblacional que se extendía entre Despeñaperros y Córdoba. Tercer negocio rechazado: contrato para suministrar esclavos africanos a las tierras americanas ante la pronta caducidad del “asiento de negros” acordado con Gran Bretaña en el Tratado de Utrecht. Y cuarto, ser adjudicatario del monopolio comercial con la enorme extensión de Luisiana (en realidad casi la mitad de los actuales Estados Unidos de América) recientemente entregada a España por Francia tras la Paz de París del año anterior.

Poco se pudo llevar Beaumarchais en sus bolsillos a su regreso a París. Al menos en lo económico, porque en lo literario había plantado la semilla de la que sería su creación más inmortal. Sus inquietudes hacia las tablas ya habían florecido antes del viaje a Madrid, pero será tras los meses en la capital española cuando acaben por decantarse. Por su correspondencia sabemos de su asidua presencia en los teatros madrileños, donde lo que más le llamó la atención por su frescura y su naturalidad (algo que



Primera edición de
Le Barbier de Séville

los dramaturgos franceses del momento andaban reivindicando ante el anquilosamiento de la tragedia neoclásica) fueron los sainetes que entretenían al público en los entreactos de las comedias. El maestro del género era por entonces Ramón de la Cruz. Es indudable que nuestro Beaumarchais debió asistir a las representaciones del sainete *El barbero*, estrenado ese mismo año 1764 por Ramón de la Cruz y en el que un barbero siempre acompañado de su inseparable guitarra (“Habiendo conocido la natural inclinación de los barberos a guitarras, mandamos que para que mejor sean conocidas sus tiendas, en lugar de cortinas y bacías, cuelgan [sic] o pinten una, dos, tres o más guitarras”, como había ya dicho Quevedo en su *Premática del tiempo*) interviene para evitar los matrimonios forzados de sus jovencitas con dos viejos. Es el núcleo original de *El barbero de Sevilla*, sin lugar a dudas. Tanto que entre los papeles de Beaumarchais encontrados muchos años después de su muerte se localizó una obra inacabada, fechada en 1765 y escrita “al estilo español” titulada *El sacristán*. En vez del barbero tenemos a un sacristán como *factotum* que interviene en que la joven Rosina no se case de manera obligada con su tutor, facilitando que el joven Lindoro (en realidad un conde) se haga pasar por alumno de Bazile, maestro de música de la joven tras haberse introducido en la casa de Rosina haciéndose pasar por un soldado borracho. Lindoro, Rosina, Bazile. Sólo falta que el sacristán se transmute en el barbero Figaro para que la primera pieza dramática exitosa de Beaumarchais alcance su fe de bautismo. Y hablando de Figaro, ese tunante que reconoce en la obra original (no tanto en la versión posterior de Sterbini-Rossini) haber ejercido decenas de menesteres por la extensa geografía peninsular: a pesar de las etimologías aducidas por los estudiosos franceses, creo que es evidente la vinculación del nombre con el de “pícaro”, dada la semejanza de caracteres y formas de vida. Dada la presencia de la literatura picaresca en la Francia de los siglos XVII y XVIII no es descartable esta vía genealógica del mejor barbero sevillano de la Historia (con permiso de don Manuel Melado, por supuesto). Y, hablando de Lindoro, la falsa identidad bajo la que se esconde la identidad del conde Almaviva, hay que traer a colación que Beaumarchais, durante los carnavales madrileños de 1764 escribió unas seguidillas en las que aparece el personaje de Lindoro, aunque en puridad hay que reconocer que dicho nombre propio ya había sido usado con anterioridad por Marmontel en *Le Scrupule* (1761) y por Walter Scott.

A su regreso a España, además de continuar con los negocios al servicio de Pâris-Duvernay y de repetir la jugada de casarse con una viuda rica, que muere a los dos años, que lo deja heredero de sus bienes pero que de nuevo tiene que afrontar un largo pleito con los hijos de la finada, Beaumarchais, posiblemente espoleado por su experiencia en los teatros madrileños y su admiración por los sainetes, inicia su carrera de escritor teatral. A mediados del siglo XVIII la escena francesa estaba dominada, por un lado, por la tragedia neoclásica cultivada especialmente por Voltaire; y, por otro, predominaba la comedia bufa de origen italiano. En la década de 1760-1770, justo cuando Beaumarchais se presenta ante el público de las tablas de la capital, se está produciendo una renovación del género dramático que da lugar tanto a la comedia “larmoyante” (lacrimógena) de manos de Marivaux como a un drama burgués, con

Diderot como principal escritor. A esta última tendencia, que busca representar a personajes de carne y hueso, identificables por cualquier espectador, con tramas sentimentales no forzadas ni risibles, se adhiere desde el primer momento Beaumarchais. Tras el estreno con éxito de *Les deux amis* en 1770 vendrá su gran triunfo. El 23 de febrero de 1775 estrena *Le Barbier de Séville*, escrita originalmente en cinco actos. Hubo ciertas críticas asumidas por el autor sobre la excesiva duración y los problemas de estructura, así que tres días más tarde se volvió a representar en versión final en cuatro actos. Fue un éxito apoteósico basado en su mezcla de aspectos cómicos (encarnados por el cura maestro de música, por el tutor y por los criados) y sentimentales (Lindoro/Conde, Rosina, Figaro), sin dramones trágicos y con su apropiada dosis de crítica a los valores aristocráticos frente a los emergentes valores burgueses.

Beaumarchais se entusiasmó al año siguiente con la causa de los rebeldes norteamericanos e hizo todo lo que pudo, moviendo sus influencias, para que el gobierno francés les prestase su apoyo como vía para resarcirse de la derrota contra los británicos en la cercana Guerra de los Siete Años. Él mismo comprometió su capital para adquirir y enviar armas a Estados Unidos. Las puertas de la revolución se habían ya abierto francamente y Beaumarchais quiso dar continuidad a la trama de su *Barbier* acentuando aún más la crítica a la nobleza en la figura del Conde, ahora una especie de sátrapa/sátiro que pretende ejercer su derecho feudal de pernada sobre todas las sirvientas de palacio. El resultado fue el estreno en 1784 de *Le mariage de Figaro*, otro enorme éxito. Si su *Barbier* ya se había encontrado años antes con reticencias y hasta prohibiciones fuera de Francia, la nueva entrega se encontró inmediatamente de frente a las censuras y vetos de países como Austria. Conocida es la historia de cómo Mozart y Da Ponte consiguieron convencer al emperador José II para que les permitiese componer, suavizando el texto, la ópera *Le nozze di Figaro*.

Como diría Napoleón, Figaro era “la revolución en marcha”. Y la revolución llegó en 1789. Beaumarchais era un personaje incómodo para los revolucionarios, pues si bien era verdad su apoyo a la revolución americana, también lo era que lo había hecho en gran parte por sus propios intereses económicos. Y estaba, además, su antigua vinculación con la casa real francesa y con el todopoderoso hombre de negocios (y lo peor, gestor de los impuestos del rey: no olvidemos que la revolución comenzó por una cuestión de impuestos) Pâris-Duvernay. Pasó temporadas en prisión, con la sombra de la guillotina respirando a sus espaldas, pero consiguió ser dejado en paz, no sin antes perder prácticamente toda su fortuna.

Tales reveses afectaron a su producción dramática. No tenía en principio intención de dar continuidad a la trama de Figaro, pero en 1792 decidió hacerlo, quizá por querer aproximar a sus personajes a la realidad política de Francia. El conde es ahora el Ciudadano Almaviva y Figaro ya no es su criado. En *La mère coupable* sabremos que el idilio entre Rosina y Cherubino fue más allá de lo insinuado en *Le mariage de Figaro*, fruto

de lo cual fue el nacimiento de un hijo hecho pasar como recogido y adoptado. La trama gira aquí más hacia lo sentimental que hacia una crítica a la nobleza que ya no tenía fuerza narrativa a esas alturas. No triunfó inmediatamente, pero sí cinco años más tarde a raíz de nuevas representaciones en el Teatro Feydeau.

Tras un momentáneo exilio en Hamburgo y su regreso a Francia y con el miedo ya mitigado por la llegada de Napoleón al poder, Beaumarchais falleció el 18 de mayo de 1799, dejando tras de sí publicadas unas *Memorias* que son un auténtico panfleto en el que justifica su vida pública y privada y ataca a diestro y siniestro a sus enemigos. Enredador hasta el último momento.

Un compositor cosmopolita

Dino Foresio titula su reciente y magníficamente documentada biografía de Paisiello (Bongiovanni Editore, Bologna, 2016) *Il migrante dorato*. Y efectivamente, así se puede calificar a un compositor que sirvió a los Borbones de Nápoles, a Catalina la Grande de Rusia, a José II de Austria, a la República Partenopea, a Napoleón en París, a su hermano José en Nápoles, a Joaquín Murat en la misma ciudad, para volver al servicio de los Borbones restaurados hasta el fin de sus días el 5 de junio de 1816. Y siempre con el aplauso, la admiración y el trato de favor de los gobernantes a los que ofreció su arte como compositor. A regañadientes aceptaron los Borbones que se marchase a San Petersburgo, lo mismo que Catalina la Grande cuando decidió regresar a sus tierras napolitanas, al igual que Napoleón cuando Paisiello le pidió ser relevado de su puesto en París para regresar a su amada tierra. Nadie lo quería dejar marchar, pues era para ellos un blasón de orgullo y fama el tener en exclusiva al más famoso compositor de óperas de Europa. La responsabilidad en su trabajo, su carácter afable y su arte fueron las armas con las que se ganó los laureles de la fama continental, con media realeza europea disputándose sus servicios.



Placa de la casa natal de Giovanni Paisiello

Giovanni Gregorio Cataldo Paisiello nace en Taranto el 9 de mayo de 1740. A partir de los cinco años estudia en el colegio de los jesuitas de su ciudad natal. Allí uno de sus profesores descubre el talento musical que apunta en el niño y convence en 1753 a varios nobles locales para que sufraguen en el Conservatorio de Sant' Onofrio de Nápoles los estudios musicales de Giovannino. Nápoles era por entonces, con sus famosos conservatorios, la verdadera factoría de instrumentistas, cantantes y compositores de toda Europa, con los mejores maestros y un sistema educativo exhaustivo que hacía de casi adolescentes ya maestros preparados para lanzarse al mundo de las capillas, de los coros y de los teatros por toda Europa, arropados por el prestigio de su formación napolitana. Los internos de los conservatorios empezaban muy pronto a participar en ceremonias musicales y religiosas de la ciudad y alrededores, incluso en algunas funciones teatrales. Además de ayudar con los ingresos recibidos a costear los gastos de su educación, alojamiento y manutención, les servía como una inapreciable práctica interpretativa desde los primeros momentos de su formación. A los cinco años de su ingreso, en 1759, ya descollaba como para que se le encargase



Giovanni Paisiello

la formación de los más pequeños e incluso para componer piezas para las ceremonias religiosas de parroquias, capillas y conventos napolitanos. De 1763 data su primera composición realmente importante, el oratorio *Ester*. Fue el año en el que, sin haber aún finalizado el currículum completo de su educación musical, decidió regresar a Taranto y empezar a trabajar por su cuenta como compositor para la escena. De 1764 a 1767 va por ciudades como Módena, Bolonia y Venecia estrenando óperas bufas no sin buena acogida pero, sobre todo, ejercitándose en el oficio de la ópera. Hasta que en 1767 regresa a Nápoles y se abre camino componiendo para los teatros de la ciudad partenopea óperas triunfales como *L'Idolo cinese*, o *Lucio Papirio*. Sorteando problemas legales e llevado por el verdadero afecto alcanza a casarse en 1768 con Cecilia Pallini. Fueron décadas de un matrimonio feliz por toda Europa, con un Paisiello dependiente de la presencia de su esposa hasta el punto de renunciar en años posteriores a suculentos empleos por el bien de la salud anímica y física de Cecilia.

Llueven los encargos de teatros de Módena, Turín, Roma, (donde estrena en 1772 su ópera *Montezuma*), Milán (*Sismano nel Mogol*, *Andromeda*), Venecia (*La Frascatana*, uno de sus primeros éxitos internacionales; o *La discordia fortunata*). Y, sobre todo, de su amada Nápoles, para cuyos teatros compone en todos los géneros entonces en vigor: óperas bufas en dialecto napolitano, óperas serias, óperas cómicas en italiano y obras conmemorativas para las celebraciones (bodas, bautizos, cumpleaños) de la realeza napolitana.

Pero tales éxitos y tales empeños en diversos frentes de la música napolitana no le sirvieron para conseguir en 1776 el puesto de vice maestro de la Real Capilla. Despechado, aceptó la suculenta oferta de la corte rusa. Desde que el zar Pedro I iniciase a principios del siglo XVIII una política de occidentalización de la cultura y el gobierno de Rusia, fueron contratados diversos compositores italianos para modernizar tanto la música religiosa como, sobre todo, la cortesana y la teatral de la corte, ahora establecida en la nueva capital a orillas del Neva, San Petersburgo. Se sucedieron en la responsabilidad musical Francesco Araja, Vincenzo Manfredini, Baldassare Galuppi y Tommaso Traetta antes de la llegada de Paisiello. Y tras él seguiría la nómina italiana con Giuseppe Sarti, Domenico Cimarosa y Vicente Martín y Soler, conocido entonces como *Martini o Spagnolo*.

Para Paisiello las condiciones eran irrechazables: tres mil escudos anuales, más otros mil para los viajes de ida y vuelta a Nápoles, más alojamiento. Mucho más de lo que cobraba en Nápoles. La recomendación a la zarina Catalina vino de parte de su principal asesor cultural y musical, el escritor alemán pero afincado en París Friedrich Melchior Grimm. Se carteaba casi semanalmente con la todopoderosa gobernante de todas las Rusias y era, además, un rendido admirador de la música de Paisiello, por lo que Catalina no dudó un momento en ofrecerle al de Taranto el puesto vacante dejado por Traetta.

Según su contrato, válido por tres años, se tendría que ocupar de “componer todas las óperas, cantatas y fiestas teatrales requeridas por la Corte, dirigir la orquesta, no sólo en el teatro, sino también en los

conciertos de cámara de Su Majestad". Vía Viena, llegó a la corte rusa en octubre de 1776. De momento y nada más llegar se tuvo que ocupar en reorganizar los conjuntos musicales del Teatro Imperial, contratar nuevos instrumentistas y cantantes. Sus primeras óperas empezaron a ser estrenadas con fluidez y gran contento por parte de la zarina. En una carta a Grimm, Catalina le confesaba que era una auténtica negada para la música, fuera cual fuese. Sólo las composiciones de Paisiello conseguían agrada-la y hasta con-moverla, lo que explica el que al poco tiempo le aumentase su salario de tres mil a cuatro mil escudos anuales y que al fin del contrato, en 1781, se lo renovase. Con todo, Paisiello no perdía la esperanza de regresar a Nápoles una vez amasada una buena fortuna y por ello se preocupaba de enviar copias de todas sus nuevas óperas a la corte partenopea por medio de su confidente el abate Ferdinando Galiani. Por medio de la abundante correspondencia sostenida durante estos años nórdicos con Galiani sabemos de las limitaciones a las que Paisiello tenía que acogerse a la hora de componer óperas. Dado que los cortesanos rusos no sabían nada de italiano y dada la poca paciencia de la zarina para asistir a una representación, las óperas no debían durar más de hora y media y contar con los menos recitativos posibles, a cambio de arias y, sobre todo, números de conjunto que hiciesen avanzar rápidamente la acción y entretener los oídos y la vista de los asistentes. A ello se unía otra cuestión: desde la vacante por fallecimiento del libretista oficial anterior, Marco Coltellini, Paisiello no disponía de ningún otro poeta que le pudiese suministrar textos para las nuevas óperas. Recurrir cuando fue posible a reutilizar viejos libretos (caso de *La serva padrona* de 1781) o a solicitar a Galiani el envío de textos desde Nápoles. Esta circunstancia explica una cuestión referente al libreto de *Il barbiere di Siviglia*. Sin ningún fundamento documental se viene sosteniendo la autoría de Giuseppe Petrosellini. La verdad es que no se empieza hablar de esta hipótesis hasta pasada la mitad del siglo XIX sin aducir para ello ninguna prueba documental. Los libretos impresos para el estreno en San Petersburgo (26 de septiembre de 1782) no recogen el nombre del libretista, como tampoco lo hacen las decenas de libretos estampados por media Europa en los años posteriores. Es más, y esto es definitivo: en carta a Galiani, Paisiello se lamenta de no disponer en Rusia de ningún libretista italiano, por lo que tuvo que recurrir a alguien que dominase el francés y medio se manejase con el italiano para que le tradujese la comedia de Beaumarchais. Petrosellini no vivía por entonces en Rusia ni se conserva documento alguno de su participación en la más famosa de las óperas de Paisiello. Y Petrosellini no hubiese nunca firmado un libreto tan cuajado de incorrecciones dramáticas a la vista de los libretos suyos que conocemos, como el magnífico para *La finta giardiniera* de Mozart. Un especialista como Andrea della Corte en su referencial libro *Settecento italiano* rechaza la autoría de Petrosellini y descalifica por su poca calidad el libreto de *il barbiere di Siviglia*. Lo mismo sostienen especialistas como Michael F. Robinson (autor del catálogo crítico de la obra de Paisiello), Francesco Paolo Ruso (autor de la edición crítica de la partitura) y Lorenzo Bianconi (en su artículo de 2005 "Wers schrieb das libretto su Paisiellos Barbiere di Siviglia?"). Corrobora esta opinión la cantidad de galicismos deslizados en el texto y, sobre todo, la ausencia de un *finale* concertado al cierre del primer acto, algo imprescindible para dejar la trama en suspense y en punta a la espera del regreso al



Edición española del siglo XIX de *El barbero de Sevilla*

segundo acto tras el descanso. No, lo que encontramos como cierre de ese momento es el aria de Rosina en vez de un concertante acumulativo en *crescendo*. Que es lo que aparece en la comedia de Beaumarchais palabra por la palabra, señal inequívoca de que no hubo verdadero libretista, sino una traducción literal del original francés a la que el propio Paisiello se ocupó de añadir al menos un concertante como colofón del segundo y último acto. Friedrich Lippmann ("*Paisiello e Rossini: appunti sul Il barbiere di Siviglia*", 2007) nos informa de que para las representaciones de 1787 en el Teatro de' Fiorentini de Nápoles Paisiello compuso un nuevo *finale* primo con un concertante tal y como mandaban los cánones de la ópera cómica. Francesco Paolo Ruso localizó estas nuevas páginas y las ha incorporado a su edición crítica de la ópera. Se trata de dos escenas de recitativos, una entre Rosina y Bartolo y otra en la que se añade Basilio, un aria de Rosina ("La carta che bramate") y un gran *Finale* (así denominado en el manuscrito): a los anteriores se unen Almaviva y Figaro, conformando un quinteto más acorde con los usos de las óperas cómicas del momento.

La nueva ópera, tras el estreno en el Teatro Imperial de San Petersburgo, pasó a los pocos días al teatro público de la misma ciudad y también al de Moscú. En cuestión de semanas era escuchada por toda Europa con enorme éxito. A Sevilla, debido a las diversas y recurrentes prohibiciones religiosas del teatro, no llegó hasta el 7 de junio de 1797, al Teatro Cómico de la calle de la Muela (actual Pedro Caravaca).

Compelido por la necesidad de escribir una música ágil y que hiciese avanzar rápidamente la acción para no aburrir a los pietroburgueses, Paisiello estructura su ópera a base fundamentalmente de números de conjunto. Frente a siete arias encontramos tres duetos, dos arias que derivan en dúos, dos tercetos, un quinteto, un septeto y dos números instrumentales (la obertura y la tormenta del segundo acto). En la obertura hace comparecer algunos motivos melódicos que luego aparecerán en la ópera, como el aria de Fígaro "Scorsi già molti paesi", el terceto del primer acto entre Rosina, Lindoro y Bartolo o el momento en el que este último lee el contrato de matrimonio. Paisiello dominaba por entonces a la perfección el lenguaje operístico y sabía diferenciar a los personajes por la naturaleza de la música, con el aire noble y solemne de lo escrito para el conde Almaviva y la inspiración más bufa destinada al barbero. El aria de Fígaro "Scorsi già molti paesi" en la que narra sus muchos avatares y trabajos desde la última ocasión en la que estuvo con Almaviva es una auténtica aria del catálogo heredera de uno de los más asiduos *lazzi* de la Comedia del Arte en la que un criado desplegaba un largo rollo manuscrito con tareas o conquistas amorosas, que es lo que hará Leporello cinco años más tarde en *Don Giovanni*. Mozart admiraba la riqueza melódica de Paisiello y su manera de otorgar personalidad a la armonía y la instrumentación, especialmente el protagonismo de las maderas. Ejemplo perfecto es el terceto Fígaro-Rosina-Bartolo del primer acto, de una magistral polirritmia perfectamente concertada, como bien señala Rosa Valentina Sileo en su tesis *Il barbiere di San Pietroburgo* (Università degli Studi di Bari, 1994). La vena cómica corre a cargo de los dos criados (que aquí, a diferencia de la versión de Rossini, sí tiene



Rosina en su balcón. Litografía, 1876

partes cantadas) mediante sus bostezos y estornudos repetidos. Está claro que Rossini se miró en el espejo de Paisiello a la hora de resolver algunas situaciones. La más clara es el “aria de la calumnia” de Basilio, con una estructura muy similar, sólo que Rossini le añadió un *da capo* en *crescendo* al final de mayor impacto musical y teatral. Lo mismo se puede decir de la escena en la que Almaviva se introduce en la casa de Rosina disfrazado de soldado, que Paisiello desarrolla con magistral dominio de los números de conjunto, firmando el momento más brillante de toda la ópera. El uso de los viento-madera en el aria de Rosina que cierra el primer acto es claro modelo de lo que Mozart hará cuatro años después en *Le nozze di Figaro*. Y, como homenaje a su imperial patrona, en la *stretta* final del segundo acto suena el himno coral que siempre acompañaba las apariciones públicas de Catalina la Grande.



Ilustración de *El barbero de Sevilla*

Paisiello después del *Barbero*

Para aquellos días de 1782 ya estaba Paisiello pensando seriamente en regresar a Nápoles, a donde seguía enviando copias de todas sus óperas para preparar su ingreso al servicio de los reyes. Fernando IV lo nombró al año siguiente “Compositor de la música de los dramas”, pero aún faltaba conseguir la autorización de Catalina II. A regañadientes le concedió una licencia por un máximo de dos años. Paisiello y su inseparable esposa iniciaron a principios de 1784 el viaje de regreso, con largas paradas en Varsovia y, sobre todo en Viena, donde estrenó una de sus óperas más aclamadas (incluso por Mozart), *Il Re Teodoro in Venezia*. Establecido ya en Nápoles, de donde no se moverá ya en dieciséis años y rechazando las nuevas ofertas de Catalina II (que no estaba contenta con las prestaciones de su sustituto Giuseppe Sarti), nuestro compositor estrena ópera tras ópera a un ritmo vertiginoso. De estos años proceden *Antígono*, *La grotta di Trofonio* (no confundir con la ópera homónima de Antonio Salieri), *L’Olimpiade*, *Le gare generose*, *Pirro* y, sobre todo, *Nina, ossia la pazza per amore* (1789), su ópera más internacionalmente difundida después de *Il barbiere di Siviglia*. Estos éxitos le sirvieron para renegociar con ventaja las condiciones de su contrato con la casa real. Consiguió en consecuencia disponer de más tiempo para componer y más libertad para trabajar para teatros de otras ciudades que no cesaban de solicitarle nuevas óperas. A la altura de 1794 parece, sin embargo, agotarse o al menos ralentizarse bastante su producción para la escena en beneficio de la música religiosa.

El año 1799 vio llegar a Nápoles esa “revolución en marcha” de la que hablaba Napoléon a propósito de *Il barbiere*. Las tropas francesas ocupan Nápoles, la familia real se refugia en Sicilia y los revolucionarios napolitanos aprovechan para, bajo la protección de ocupación, instaurar la República Partenopea, que no pasará de los cinco meses de existencia. Paisiello permaneció en Nápoles y el gobierno republicano lo nombró Director de la Música Nacional, aunque apenas si tuvo ocasión de ejercerlo ni de tomar decisiones, mucho menos para componer.

Mientras tanto y de forma paralela, en Roma, también por inducción napoleónica, se había proclamado la República Romana, cuya existencia tampoco muy prolongada se extendió desde febrero de 1798 hasta que los Borbones de Nápoles ocupan la ciudad en noviembre de 1799,

disuelven el gobierno revolucionario e inician una dura represión política dirigida por nuestro bien conocido barón Sciarpa (el correlato real del inolvidable barón Scarpa en *Tosca*). Allí estaba Paisiello en el séquito de los monarcas y sería fascinante que durante aquellas semanas pudiera componer una cantata en honor de la reina como la que Flóra Tosca canta fuera de escena en el segundo acto de la ópera de Puccini. En tal caso le sirvió de poco al compositor, que al regresar a Nápoles tuvo que rendir cuentas de sus actos durante la República Partenopea, cayó en desgracia y perdió su salario.

La salvación vendría de la mano del propio Napoléon Bonaparte. Ya en 1797 había quedado impresionado por la música fúnebre compuesta por Paisiello en honor del general Hoche y se empeñó en tenerlo a su servicio. En diciembre de 1801 la casa real napolitana accedió a la petición de Bonaparte y le cedió a Paisiello, quien para entonces ya había rechazado ofertas para trabajar en Rusia, Prusia e Inglaterra.

Paisiello arriba a París en abril de 1802 y es inmediatamente nombrado maestro de capilla de Napoleón. Con sesenta y dos años a sus espaldas, su salud física y mental se habían resentido seriamente y su inspiración parecía estar al borde del agotamiento. En consecuencia, se limitó a crear música religiosa y marchas militares y apenas una ópera (*Proserpine*). Tuvo antes que organizar desde cero la capilla musical, que había sido disuelta tras los sucesos revolucionarios de agosto de 1792. En 1804 ya estaba solicitando ser relevado de sus tareas para volver a Nápoles aduciendo problemas de salud de su esposa, pero Napoleón no consintió hasta que no organizase y compusiese la música para su coronación como emperador el 2 de diciembre de 1804. Fruto de aquel último encargo fue un *Te Deum* y una gran misa escrita para dos orquestas, dos coros y solistas. Con sus tareas completas y antes de la ceremonia, Paisiello pudo emprender el regreso a casa en agosto de 1804.

No sería tranquila ni mucho menos esta nueva etapa napolitana. En 1805 una nueva campaña militar francesa en Italia había puesto de nuevo su objetivo en el Sur de Italia. El gobierno y los reyes volvieron a embarcarse para refugiarse en Palermo, pero Paisiello, una vez más, permanece en Nápoles. El nuevo monarca será José Bonaparte quien, por consejo de su hermano el emperador, tardó muy poco ofrecerle a Paisiello el cargo de “Maestro de capilla, compositor y maestro de la Real Cámara”, además de “Sobrintendente de la música sacra y profana”, lo que de hecho suponía ser el máximo responsable de toda la música que se interpretase en la capital. Paisiello se puso manos a la obra para reestructurar las fuerzas musicales, eliminando de los coros a los *castrati* por indicaciones napoleónicas y contratando en su lugar nuevos cantantes, también para las óperas. Entre esas nuevas voces encontramos a la madrileña Isabel Colbran, que se convertirá en la reina de la escena napolitana, la diva más venerada por el público y, a la postre, la responsable de que llegase también a Nápoles en 1811 el sevillano Manuel García. Como es bien sabido, Colbran se convertirá muy poco después en la primera esposa de Gioacchino Rossini. Allí se fraguará un nuevo *Barbiere di Siviglia* escrito por Rossini para García y que acabará enviando al olvido la ópera de Paisiello.

A pesar del deterioro de su salud y de su escasa producción musical (obras de circunstancias para la corte y una única ópera, *I Pittagorici* que era un indisimulado encomio de Napoleón), Paisiello recibe un nuevo nombramiento, el director del Colegio Estatal de Música que había sido establecido para sustituir a los antiguos conservatorios ya disueltos. Todos estos cargos fueron confirmados en mayo de 1808 cuando José Bonaparte marcha a España para ceñirse la corona en sustitución de Fernando VII y en su lugar se hace cargo del gobierno del territorio Napolitano el general Joachim Murat, casado con Carolina Bonaparte y responsable de la brutal represión del levantamiento madrileño del 2 de mayo. Por entonces Paisiello no estaba ni para ajetreos políticos ni para trabajar en la música y eran sus ayudantes los que llevaban a cabo sus atribuciones.



Estatua de Beaumarchais en París

Aún le faltaba asistir a un nuevo giro de la Historia. La derrota de Napoleón en la batalla de Leipzig y su destierro a la isla de Elba trajo consigo, mediante el Congreso de Viena, la restauración de todas las monarquías absolutistas barridas del mapa por Napoleón, el regreso de los monarcas derrocados y el retorno a las fronteras internacionales previas a la Revolución Francesa. En consecuencia, los Borbones volvieron a instalarse en el Palacio Real de Nápoles. El nuevo rey, Fernando I de las Dos Sicilias (nuevo nombre para el reino y por ello nueva numeración de sus reyes), por indicaciones del Congreso de Viena, impuso una amplia amnistía reprimiendo sus deseos de perseguir y condenar a quienes hubiesen colaborado con los gobiernos intrusos. Paisiello no recuperó sus cargos originales, pero al menos fue dejado en paz sin más averiguaciones. Por entonces Paisiello vivía ya ajeno a este mundo tras la muerte de su esposa en 1815. Poco la sobrevivió, porque falleció el 5 de mayo de 1816, tres meses escasos después del estreno en Roma de un nuevo *Barbiere*.

Bibliografía consultada

- ANGLANI, Bartolo: "Un *Barbiere* per l'Ancien Régime", en RUSSO, Francesco Paolo (coord.), *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo*. Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2007, pp. 31-54.
- BIANCONI, Lorenzo: "Wer schrieb das Libretto su Paisiellos *Barbiere di Siviglia*?", en *Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung*, 12, Julio de 2005.
- DELLA CORTE, Andrea; *Settecento Italiano. Paisiello*. Fratelli Bocca Editori. Torino, 1922.
- FORESIO, Dino: *Il migrante dorato. Giovanni Paisiello 1740-1816*. Bongiovanni Editore. Bologna, 2016.
- LAMACCHIA, Saverio: *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del "Barbiere" di Rossini*. EDT, Torino, 2008.
- LIPPMANN, Friedrich: "Paisiello e Rossini: appunti su *Il barbiere di Siviglia*", en RUSSO, Francesco Paolo (coord.), *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo*. Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2007, pp. 55-74.
- NISIO, Mariko: *Giovanni Paisiello's 'Il barbiere di Siviglia' at the Court of Catherine the Great in Russia*. Thesis for the Degree of Master of Arts. University of British Columbia, October 1997.
- ROBINSON, Michael F.: *Giovanni Paisiello. A thematic Catalogue of his Works I-II*. Pendragon Press Stuyvesant. New York, 1991-1993.
- RUSSO, Francesco Paolo (coord.): *Il barbiere di Siviglia*, edizione critica. 2 Vols. Laaber-Verlag, 2001.
- SILEO, Rosa Valentina: *Il barbiere si San Pietroburgo*. Tesis di Laurea. Università degli Studi di Bari, 1993-1994.
- THOMAS, Hugh: *Beaumarchais en España. Intermezzo*. Sevilla, Planeta-Fundación José Manuel Lara, 2008.



Argumento

Por Aitor Laiseca

Duración total aprox.
2h. y 20min.

Actos I y II: 65min.

Pausa: 20min.

Actos III y IV: 55min.

Acto I

Una calle de Sevilla, junto a la casa del doctor Bartolo. El conde de Almaviva espera el momento de ver a Rosina. Observa que alguien se acerca: es Fígaro, un barbero, cantando. Fígaro y el conde se reconocen. El conde fue el amo de Fígaro en Madrid; lo dejó allí en otro trabajo antes de venir a Sevilla en busca de su amada.

Después de que Fígaro relate sus recientes infortunios, se abre la ventana del balcón. Aparece Rosina, seguida de Bartolo, su tutor. Rosina deja caer un papel con una canción y una nota invitando a su admirador —que espera abajo— a revelarse. Bartolo baja a recoger el papel, pero el conde llega primero.

El conde lee la nota con Fígaro. El barbero conoce a la joven porque trabaja para el doctor de la casa. Idean un plan: aprovechando la llegada de un regimiento a la plaza, el conde se disfraza de soldado y pedirá alojamiento en casa de Bartolo.

El balcón se abre de nuevo. Escuchan el plan de Bartolo de casarse con Rosina al día siguiente, con la ayuda de su maestro de música, Basilio, y un notario.

Siguiendo las instrucciones de la nota, el conde canta sus intenciones. Promete amarla cada día, pero oculta su identidad bajo el nombre de Lindoro, de condición humilde. Rosina escucha desde dentro. El conde pide ayuda a Fígaro a cambio de una generosa recompensa. Quedan en encontrarse más tarde en la casa del barbero.

Acto II

Rosina acaba de terminar de escribir una carta a Lindoro cuando llega Fígaro. Ella le pregunta por el joven con quien hablaba. El barbero responde que es un pariente enamorado de una joven —que resulta ser la propia Rosina—. Fígaro le sugiere que escriba a Lindoro, y Rosina le entrega la carta que ha preparado.

Bartolo entra mientras Fígaro huye con la carta de Rosina. Bartolo pregunta a Rosina si ha visto al barbero, a quien teme como rival. Ella responde con desdén. Bartolo llama a sus criados, Svegliato y Giovinetto, pero no obtiene información.

Llega don Basilio e informa a Bartolo de que el conde de Almaviva, que les causó problemas en Madrid, está ahora en Sevilla. ¿Qué pueden hacer contra un hombre tan poderoso? Basilio propone usar la calumnia como arma. Deciden celebrar la boda al día siguiente y se marchan.

Fígaro, que ha estado escuchando en secreto, informa a Rosina del plan. Corre a advertir al conde. Bartolo regresa y sospecha. Interroga a Rosina. Ella inventa excusas, pero Bartolo no se convence y amenaza con mantenerla encerrada.

El conde entra disfrazado de soldado borracho y exige alojamiento. Bartolo se niega. Rosina aparece. El conde le susurra que es Lindoro e intenta darle una nota. Bartolo expulsa al conde, pero este logra entregarle la nota antes.

Bartolo intenta descubrir el contenido de la nota. Rosina la cambia por otra inocente y finge desmayarse. Bartolo la lee y se da cuenta de su error. Cuando Rosina se recupera y ofrece mostrársela, Bartolo se niega, fingiendo confiar en ella, y se marcha. A solas, Rosina lee la nota del conde y lamenta la oportunidad perdida de provocar una discusión con su tutor.

Acto III

Bartolo lamenta el comportamiento de Rosina cuando llaman a la puerta: es de nuevo el conde, ahora disfrazado de «don Alonso», un profesor de música y alumno de Basilio. Sustituirá al maestro, que ha caído enfermo.

Para ganarse la confianza de Bartolo, dice haber robado al conde de Almaviva una carta escrita por Rosina, que puede mostrar a la joven. Así demostrará que el conde se burla de ella. Engañado, Bartolo llama a Rosina para su lección. Reconociendo a Lindoro como el profesor, Rosina canta la lección. Bartolo se aburre y canta una canción propia.

Fígaro llega para afeitarse a Bartolo. Como no quiere dejar a Rosina sola con los demás, Bartolo envía a Fígaro a buscar los utensilios de afeitarse. Fígaro roba la llave del balcón y provoca un alboroto. Bartolo se marcha. A solas, Rosina y Lindoro se declaran su amor.

Fígaro comienza a afeitarse a Bartolo. Llega Basilio e intentan convencerlo de que está enfermo. El conde lo soborna y se marcha. Rosina y Lindoro planean su huida: usarán la llave del balcón a medianoche.

De repente, Bartolo los oye. Descubre el disfraz, despide a todos y jura vengarse.

Acto IV

Entran Bartolo y Basilio; este admite que no conoce a don Alonso. ¿Era el conde disfrazado? Bartolo envía a Basilio a buscar al notario.

Para engañar a Rosina, Bartolo le muestra la carta que ella envió a Lindoro, haciéndole creer que ha sido traicionada. Ella acepta casarse con su tutor y revela el plan de fuga. Bartolo sale a buscar a las autoridades.

A medianoche, Fígaro y el conde entran por el balcón. Rosina se niega a huir, acusando a Lindoro de querer venderla al conde de Almaviva.

Lindoro revela su verdadera identidad. Fígaro les insta a escapar, pero la escalera ha desaparecido.

Entran Basilio y el notario. Fígaro aprovecha el momento y persuade al notario para que case a Rosina con el conde. Basilio, sobornado de nuevo, firma como testigo.

Bartolo llega con las autoridades, pero es demasiado tarde. El conde se revela como esposo de Rosina. Bartolo no tiene más remedio que aceptar la situación y admitir que todos sus esfuerzos han sido en vano.



Giovanni Paisiello

Synopsis

Traducción:

Victoria Stapells

Running time approximately:

2h. and 20min.

Acts I & II: 65min.

Pause: 20min.

Acts III & IV: 55min.

Act One

A street in Seville by Doctor Bartolo's house. The Count of Almaviva waits for the moment to see Rosina. He notices someone approaching. It is Fígaro, a barber, singing a song. Fígaro and the Count recognize each other. The Count was Fígaro's master in Madrid; he left Fígaro there on another job before coming to Seville in search of his beloved.

After Fígaro relates his recent misfortunes, the balcony window opens. Rosina appears, followed by Bartolo, her guardian. Rosina drops a piece of paper with a song and a note inviting her admirer -waiting below—to reveal himself. Bartolo goes down to retrieve the paper but the Count had got there first.

The Count reads the note with Fígaro. The barber knows the girl because he serves the Doctor of the house. They devise a plan: taking advantage of a regiment arriving in the square, the Count will disguise himself as a soldier and request lodging in Bartolo's house.

The balcony opens again. They overhear Bartolo's plan to marry Rosina the very next day, with the help of her music teacher, Basilio, and a notary.

Following the instructions in the note, the Count sings his intentions. He promises to love her every day but conceals his identity as Lindoro, of humble status. Rosina listens from inside. The Count asks Fígaro for help in exchange for a generous reward. They agree to meet later at the barber's house.

Act Two

Rosina has just finished writing a letter to Lindoro when Fígaro arrives. She asks him about the young man he was speaking with. The barber replies the man is a relative who is in love with a girl—who happens to be Rosina herself. Fígaro suggests she write to Lindoro, and Rosina gives him the letter she has prepared.

Bartolo enters while Fígaro runs off with Rosina's letter. Bartolo asks Rosina if she has seen the barber, whom he fears is a rival. She responds disdainfully. Bartolo calls his servants, Svegliato and Giovinetto, but learns nothing.

Don Basilio arrives and informs Bartolo that the Count of Almaviva, who troubled them in Madrid, is now in Seville. What can they do against such a powerful man? Basilio proposes using slander as a weapon. They agree to carry out the marriage the next day and leave.

Figaro, who has been listening in secret, informs Rosina of the plan. He rushes to warn the Count. Bartolo returns and is suspicious. He questions Rosina. She invents excuses, but Bartolo is not convinced and threatens to keep her confined.

The Count enters disguised as a drunken soldier and demands lodging. Bartolo refuses. Rosina arrives. The Count whispers to her that he is Lindoro and tries to give her a note. Bartolo throws the Count out, but not before the Count passes the note.

Bartolo tries to discover the note's contents. Rosina exchanges it with an innocent one and pretends to faint. Bartolo reads it and realizes his mistake. When Rosina recovers and offers to show it, Bartolo refuses, pretending to trust her, and leaves. Alone, Rosina reads the Count's note and laments the missed opportunity to provoke an argument with her guardian.

Act Three

Bartolo laments Rosina's behavior when someone knocks: it is the Count again. Now he is disguised as "Don Alonso," a music teacher and pupil of Basilio. He will replace the former who has fallen ill.

To gain Bartolo's trust, he says he has stolen from Count of Almaviva a letter written by Rosina, which he can show the girl. It will prove the Count is toying with her. Tricked, Bartolo calls Rosina for her class. Recognizing Lindoro as the teacher, Rosina sings the lesson. Bartolo is bored and sings a song of his own.

Figaro arrives to shave Bartolo. Not wanting to leave Rosina alone with the others, Bartolo sends Figaro to fetch shaving tools. Figaro steals the balcony key and causes a commotion. Bartolo leaves. Alone, Rosina and Lindoro confess their love.

Figaro begins shaving Bartolo. Basilio arrives and they try to convince him he is ill. The Count bribes him, and he leaves. Rosina and Lindoro plan their escape: they will use the balcony key at midnight.

Suddenly, Bartolo overhears them. He discovers the disguise, dismisses everyone, and vows revenge.

Act Four

Bartolo and Basilio enter; Basilio admits he does not know Don Alonso. Was he the Count in disguise? Bartolo sends Basilio to fetch the notary.

To mislead Rosina, Bartolo shows her the letter she sent Lindoro, making her believe she has been betrayed. She agrees to marry her guardian and reveals the escape plan. Bartolo leaves to fetch the authorities.

At midnight, Figaro and the Count enter through the balcony. Rosina refuses to flee, accusing Lindoro of wanting to sell her to Count Almaviva. Lindoro reveals his true identity. Figaro urges them to make a run for it, but the ladder has disappeared.

Basilio enters with the notary. Figaro seizes the moment and urges the notary to marry Rosina and the Count. Basilio, bribed again, signs as witness.

Bartolo arrives with the authorities, but it is too late. The Count reveals himself as Rosina's husband. Bartolo has no choice but to accept the situation and admit that all his efforts were in vain.

ACTO PRIMERO

Calle con la casa de Bartolo a un lado, con puerta practicable y ventana también practicable, cerrada con una celosía.

ESCENA PRIMERA

El Conde disfrazado

Conde

(envuelto en una gran capa oscura y sombrero calado; mira el reloj paseando)

Ya la hora se acerca de ver a mi Rosina como acostumbra a venir. No quisiera que alguien me viese con estos harapos. Pero se acerca un inoportuno e impide mi alegría.

(Viendo llegar a Fígaro, se retira.)

ESCENA SEGUNDA

Fígaro y dicho escondido.

Fígaro

(con una guitarra a la espalda, cantando alegremente, con un papel y lápiz en la mano)

Fastidiemos el bando que siempre nos consumió; del vino vayamos cantando que el fuego en el pecho aviva.

Cualquier hombre sin vino moriría el pobrecillo justo como un tontaina.

(Componiendo y cantando)

(Hasta aquí no va mal.)

El vino y la pereza se disputan mi corazón...

(Caramba, no se lo disputan; sino que reinan juntos.)

Comparten mi corazón...

(Pero ¿se puede decir comparten?) Sí, bien;

¿y por qué no? El que va mal en versos,

en música se mete,

y así se componen las burlescas.

(Pone una rodilla en tierra escribiendo)

El vino y la pereza comparten mi corazón...

(Quisiera terminar con algo bello...

con una oposición, una antítesis...

¡Eso es! Lo he encontrado.)

(Escribe cantando)

Una es mi delicia,

y el otro mi servidor.

¡Oh, cuando estén los instrumentos,

con esta aria seguro que obraré portentos!

(Advierte la presencia del Conde y se alza)

Pero... a ese sujeto

lo he visto en otra parte...

Conde

(observando a Fígaro)

Esa figura

seguro que la conozco...

Fígaro

No, no me engaño;

ese aire noble...

Conde

Por el porte

grotesco y cómico...

Fígaro

No me engaño,

ese es el Conde...

Conde

Seguro que ese es

el bribón de Fígaro...

Fígaro

¡Soy yo, señor!

Conde

Bribón, si hablas.

Fígaro

Seguro que no hablo.

Conde

No me nombres.

Fígaro

Bien, Excelencia.

Conde

¡Sé prudente!

Fígaro

Si vucencia lo ordena,

me marcho de aquí.

Conde

Quiero hablar contigo,

no, quédate aquí.

Este es mañoso,

y en mi asunto

me ayudará.

Fígaro

Seguro que una intriga,

seguro que un misterio,

hay aquí.

Conde

Estás tan grande y gordo,

que no te había reconocido.

Fígaro

A causa de la miseria así me he transformado.

Conde

Pero ¿qué haces en Sevilla?

Cuando dejaste mi servicio

te recomendé

para que fueras provisto de un empleo.

Fígaro

Y lo obtuve, Excelencia, es verdad, no lo niego.

Conde

Llámame sólo Lindoro.

¿No ves por este disfraz mío

que de incógnito quiero estar?

Fígaro

Obedeceré. (Está metido en algún embrollo.)

Conde

Y bien, ¿y ese empleo?

Fígaro

Me hicieron mancebo de botica.

Conde

¿De los hospitales del ejército, quizá?

Fígaro

De un cirujano de caballería.

Conde

¡Buen principio!

Fígaro

El puesto era bastante bueno, pero, siendo desafortunado, de aquel puesto, señor, fui despedido.

Conde

Pero ¿por qué? Dímelo.

Fígaro

¡La envidia, oh cielos!

¡La envidia, oh justos dioses!

Fue el motivo de todos mis males.

Conde

¿Pero cómo? ¿Tú haces versos?

Hace un momento observé que componías

y cantabas con mucha y buena gracia.

Fígaro

Y esa fue, señor, mi desgracia.

Cuando el ministro se enteró de que hacía

sonetos, madrigales,

epitalamios, idilios, odas y canciones,

y otra clase de composiciones,

él trágicamente, ¡oh perversa suerte!

de mi empleo hizo que me despidieran.

Conde

¿Y entonces?

Fígaro

Y entonces,

no sabiendo qué hacer,

por España me puse a viajar:

He visto ya muchas regiones,

en Madrid debuté,

hice una ópera, y fracasé

y con mi equipaje a cuestas

recorrí hasta más no poder,

Castilla y La Mancha,

Asturias, Cataluña,

luego pasé a Andalucía,

y rondé por Extremadura,

como también por Sierra Morena,

y finalmente Galicia.

En un lugar bien recibido,

y en otro envuelto en engaños,

pero de buen humor,

ante cualquier acontecimiento superior.

(El Conde mira con atención hacia la ventana de la casa de Bartolo.)

Sólo con la navaja, sin dinero,
pelando barbas salí adelante.
Ahora aquí en Sevilla me he establecido,
dispuesto a servir a Vuestra Excelencia,
si soy merecedor de semejante honor.

Conde
(mirando la celosía)
Tu filosofía es bastante alegre.

Figaro
Me apresuro ahora a reír
por temor a tener un día que llorar.
Pero ¿por qué miráis hacia ese lado?

Conde
Pongámonos a cubierto.

Figaro
¿Por qué?

Conde
Apartémonos.

(Se esconden.)

ESCENA TERCERA

Rosina y luego Bartolo.

Rosina
(abre la celosía y se asoma a la ventana)
Gracias al cielo que por fin ha abierto
mi Argos la celosía,
ahora podrá esta alma mía
el fresco aire respirar.

(Bartolo llega a la ventana y advierte un papel que Rosina tiene en la mano.)

Bartolo
¿Un papel? ¿Qué es?

Rosina
Esto de aquí es una canción
de «La Precaución Inútil»,
que el maestro de capilla
precisamente ayer me envió.

Bartolo
¿Qué es esta Precaución?

Rosina
Mi señor, es una comedia.

Bartolo
Sí, como para morir de aburrimiento.
(Ah, a saber quién la inventó.)

Rosina
(deja caer el papel en la calle)
Mi canción,
¡ah, se me ha caído!
Corra, deprisa,
se me perderá.

Bartolo
(se retira de la ventana)
Corro, querida,
voy enseguida.

Rosina
(mira atrás, hacia la ventana, y hace un gesto con la mano al Conde, que no tiene más que dar un salto, recoge el papel y se esconde)
¡Eh! ¡Eh!, cogedla
y huid.

Bartolo
(abre la puerta y busca)
¿Dónde está el papel?

Rosina
¿No lo encuentra?
Bajo el balcón.

Bartolo
¡Ay, ay!
(¡Vaya encargo,
en verdad, que he tenido!)
¿Ha pasado alguien?

Rosina
No he visto a nadie.

Bartolo
¿No? Y yo si sigo buscando
me volveré loco.
Otra vez,
a fe mía,
no vuelvo a abrirte
la celosía.
Un error igual,
no, no cometeré.

El barbero de Sevilla Libreto

(Entra de nuevo en casa.)

Rosina
(En ardid es envuelta
por mala suerte,
si trato de salir
de la prisión
de mi tutor,
haré bien.)

Bartolo
¡Vamos, hágame el favor
de entrar, señora!
Porque el balcón
voy a cerrar.

Rosina
Enseguida voy,
no se enfade.
Porque aquí fuera
no quiero estar.

(Entran y Bartolo cierra la celosía.)

ESCENA CUARTA

El Conde y Figaro.

Conde
Ahora que se han retirado,
examinemos bien esta canción
que contiene un misterio ciertamente.

Figaro
¡Quería saber qué es la Precaución!

Conde
(lee)
«Cuando mi tutor se haya marchado
cantad con indiferencia,
sobre el aria y estrofas de esta canción,
vuestro nombre, estado y condición.
Pues saber deseo
quién es el que en amar tanto se obstina
a la desafortunada y desdichada Rosina.»

Figaro
Excelencia, está bien; entiendo, ¡viva!
Ella piensa aquí en el amor en perspectiva.

Conde
Enterado estás; pero si hablas...

25

Figaro
Oh cielos,
¿yo hablar? No, lo juro.
Pero piense en mi interés.

Conde
¡Ahora estoy seguro!
Sabe que seis meses hace ahora
que en el Prado vi a esta extraordinaria beldad.
Por Madrid en vano
hice que la buscaran, y es sólo hace poco
que he descubierto que se llama Rosina,
noble de extracción; y huérfana,
de un médico consorte...

Figaro
Os equivocáis,
no es más que su pupila.

Conde
¿Conoces a su tutor?

Figaro
Como a mi madre.
Es un hombre grande y gordo,
joven, viejo, gris, y bien afeitado.
Además, celoso, avaro
y de su pupila enamorado.

Conde
¿Tienes acceso a su casa?

Figaro
¿Cómo no? Soy
su barbero, su cirujano y su boticario.

Conde
¡Oh Figaro feliz!
¡Ah, si yo pudiera ir!

Figaro
Se me ocurre una idea: un regimiento
llega a esta plaza.

Conde
El coronel
es amigo mío.

Figaro
Está bien.
Debéis presentaros al Doctor
en uniforme a la manera militar,

El barbero de Sevilla Libreto

con carta de alojamiento;
y para no despertar en él ninguna sospecha,
procurad de borracho tener el aspecto.

Conde
¡Excelente! Sí, sí, hagámoslo así.
¡Se abre la puerta!

Figaro
(viendo llegar a Bartolo)
¡He aquí a nuestro hombre! ¡Huyamos!

(Se esconden.)

ESCENA QUINTA

Bartolo y dichos, escondidos.

Bartolo
(hacia la casa)
Vuelvo al instante.
Que no entre nadie, ¡Oh qué locura
hace un rato haber bajado!
¿Y Basilio por qué no viene? Debía
prepararlo todo, para que el matrimonio
se celebre mañana secretamente.
Voy a ver si ha hecho algo.

(Parte.)

ESCENA SEXTA

El Conde y Figaro.

Conde
¿Qué oí? ¡Oh cielos! ¿Mañana se casa con Rosina?
¿Y quién es ese Basilio
que se entromete en su matrimonio?

Figaro
Es un pobre infeliz,
que enseña música a su pupila,
necesitado en exceso.
(mira la celosía)
¡Pero aquí está!

Conde
¿Quién?

Figaro
¿No veis?

Detrás de la celosía.
¡Pero no miréis!

Conde
¿Y por qué?

Figaro
¿No ha escrito ella
que cantéis con indiferencia?

Conde
Pero ¿qué cantar?

Figaro
Lo que vucencia pueda.
Todo lo que digáis será excelente.

(Figaro le da su guitarra al Conde.)

Conde
(canta paseando con el papel de Rosina en la
mano, acompañándose de la guitarra)
Saber deseas,
bella, mi nombre,
pues escucha,
te lo diré.
Soy Lindoro,
de baja condición,
ningún tesoro
darte podré;
pero siempre fiel
cada mañana
mis penas,
querida Rosina,
con el corazón en los labios
te cantaré.

Rosina
(desde detrás de la celosía)
Así que Lindoro
cada mañana
sus penas
a Rosi...

(Se oye cerrar la ventana de golpe.)

Conde
Ha cerrado la ventana:
alguien la ha sorprendido.
¡Qué espíritu! ¡Qué brío!
Figaro, ¿crees que se entregará a mí?

Figaro
Creo que antes de abandonar, pasaría
a través de esa celosía.

Conde
Rosina, este mismo día, será mi esposa;
y si usted, señor Figaro, me sirve
sin decir a nadie palabra alguna...

(El Conde indica recompensar a Figaro.)

Figaro
(¡Vamos, Figaro!, vuela a la fortuna.)
Vuestra Excelencia
venga a mi casa y llevad con vos
el traje de soldado,
la carta de alojamiento, y también dinero.

Conde
¿Dinero? ¿Para qué?

Figaro
Porque, por decirlo, señor, sinceramente,
sin un poco de dinero no se hace nada.

Conde
(reteniendo a Figaro)
No lo dudes, Figaro,
dinero traeré.

Figaro
Estupendo, señor,
ahora vuelvo.

(Se dispone a marchar.)

Conde
¡Eh Figaro!

Figaro
¿Excelencia?

Conde
Escucha, ten paciencia,
toma tu guitarra.

Figaro
La cojo, y me voy.

(Como antes.)

Conde
¿Y tu casa, estúpido?

Figaro
¡Ah sí!, os la diré:
Mi tienda
está a cuatro pasos,
pintada de azul;
vidrios emplomados:
con tres bacías
encima pegadas
tiene por enseña
un ojo en la mano:
«por el consejo, la actuación»,
allí estaré.

Conde
Está bien, Figaro,
iré a tu casa.

FIN DEL ACTO PRIMERO

ACTO SEGUNDO

Habitación de Rosina, con varias puertas y ventana cerrada con una celosía.

ESCENA PRIMERA

Rosina sola.

Rosina
(*escribiendo ante una escribanía*)
Nadie me ve escribir.
Marcellina está enferma y todos los criados ya están ocupados.
Ah, teme siempre mi corazón que lleve a mi tutor un duende enemigo mío lo que hago, lo que pienso y lo que digo.
¡Adorado Lindoro! Ah, ¿cuándo esta carta tendrás? Hace poco le vi que con Figaro hablaba.
¡Ah, si satisfacer pudiese mi deseo! (*sorprendida*)
Señor Figaro, ¿usted aquí?

ESCENA SEGUNDA

Figaro y dicha.

Figaro
Servidor de usted, señora.
¿Cómo está?

Rosina
No estoy bien...
Dime, ¿con quién hablabas hace un rato?

Figaro
Un joven escolar, mi pariente, que se llama Lindoro; pero que tiene un defecto: está enamorado el pobrecillo.

Rosina
(*vivazmente*)
¿Y de quién?

Figaro
(*mirándola con perspicacia*)
Figúrese, de una hermosa persona,

dulce, tierna, prudente, con un pie y un talle que encanta; brazo redondo, bonitos labios y bonitos dientes, mejillas rojas, ojos negros, y además... ¡palmito!

Rosina
¿Y se llama?

Figaro
¡Cómo! ¿El nombre no lo he dicho?

Rosina
¡Caramba! ¡Diga el nombre, no se lo diré a nadie, por mi honor!

Figaro
Es la pupila de su tutor.

Rosina
¿La pupila? No lo creo.

Figaro
Está impaciente de venir aquí él mismo.

Rosina
¡Ah! Que no venga, me perdería...

Figaro
Prohíbaselo vuestra señoría. Dos palabras escríbale.

Rosina
Aquí las he escrito, (*dándole la carta*)
Tenga esto... es sólo por amistad.

Figaro
¿Sólo por amistad, no por amor?

(*Se oye toser.*)

Rosina
¡Cielos! Huya, viene mi tutor.

Figaro
Tranquilícese. Me marchó. ¡Oh qué tesoro!

(*Se esconde.*)

Rosina
Viene mi tirano, tomo la labor.

(*Se sienta para bordar.*)

ESCENA TERCERA

Bartolo enfadado y dicha.

Bartolo
Maldito Figaro, bellaco, ha arruinado toda mi familia con narcóticos, sangre y estornudos.

Rosina
(*¡Oh qué viejo tan malo!*)

Bartolo
Dime, ¿el barbero ha estado aquí?

Rosina
¿Acaso también él le inquieta?

Bartolo
¡Como cualquier otro!

Rosina
Pues bien, señor, sí.
El barbero ha estado aquí, le he visto, he hablado con él, y le he encontrado de bastante buen aspecto. (Ojalá te murieras de despecho.)

(*Parte.*)

ESCENA CUARTA

Bartolo solo.

Bartolo
¡Que el diablo se lleve a los criados! Es que ni un momento se puede salir. (*llamando a los criados*)
¿Dónde estás, Giovinetto?
¿Dónde estás, Svegliato?
Ese pillo de barbero me ha arruinado.

ESCENA QUINTA

Svegliato y Bartolo.

Svegliato
(*llega bostezando dormido*)
¡Ah!... ¡ah!... ¡ah!

Bartolo
¿Dónde estabas, atolondrado, cuando el barbero estuvo aquí hace un rato? ¿Dónde estabas?

Svegliato
Estaba, ¡ah!... ¡ah!...

Bartolo
¡Bien! ¡Bien! Te he entendido, gran respuesta, en verdad.

Svegliato
Ah... ah... ah...

Bartolo
Estoy seguro, apuesto algo, a que alguna astucia maquinaba. ¿No lo viste?

Svegliato
Lo vi... ah... ah... ah...
Tan mal... me ha encontrado que me siento... tan enfermo.

Bartolo
La paciencia pierdo ya.
¿Y dónde está Giovinetto?
Ese bribón, ¿dónde está?
Estoy seguro, a fe mía, que se trama alguna treta.

ESCENA SEXTA

Giovinetto y dichos.

Svegliato
Giovinetto... ven aquí...

Giovinetto
(*especie de viejo, apoyándose en un bastón y estornudando muchas veces*)
Achís... achís... achís...

Bartolo
Vamos, ya estornudará mañana.
Responded si alguien
ha venido aquí a ver a Rosina.

Svegliato y Giovinetto
Ah... ah... ah...
Achís... achís... achís...

Bartolo
¡Oh, vaya canto es éste!
¡Qué... cómo... vamos, hablad,
malditos, no os entiendo!
¿Qué decís?... ¡no comprendo!
¿Estuvo el barbero, sí o no?

Svegliato
El barbero... hay alguien...

Bartolo
(Me apuesto a que está compinchado.)

Svegliato
¿Yo compinchado?

Giovinetto
No, señor,
hay justicia.

Bartolo
¿Qué justicia?
Soy el amo y tengo razón.

Svegliato
Pero si es verdad...

Bartolo
No puede ser.

Svegliato y Giovinetto
Entonces es mejor marcharse.

Bartolo
Cierto, bastante mejor será.
El que estornuda y el que bosteza
idos cien millas lejos.

Svegliato y Giovinetto
Si no fuese por la señora,
no, nadie estaría aquí.

Bartolo
Entonces id, en buena hora,
y marchaos de aquí.

(Los criados salen.)

ESCENA SÉPTIMA

Bartolo, don Basilio y Figaro que escucha
aparte.

Bartolo
¡Ah! Don Basilio, ¿viene usted acaso
para dar la lección de música a Rosina?

Don Basilio
Eso no urge tanto.

Bartolo
He ido a su casa, no le he encontrado.

Don Basilio
He estado fuera por sus intereses.
Tengo una mala noticia.

Bartolo
¿Para usted?

Don Basilio
No, caramba, para usted:
el Conde de Almaviva se encuentra aquí,
y sale siempre a la calle disfrazado.

Bartolo
Hable bajo; este es aquel
que en Madrid hizo buscar a Rosina.
Contra un hombre tan poderoso,
dígame usted. ¿qué se puede hacer?

Don Basilio
¿Qué?, escuche; hay que calumniar.

La calumnia, señor mío,
¿no sabe qué es?:
pues con ella a todas horas,
se puede hacer gran cosa, a fe mía.
Esta, primero rozando el suelo,
comienza despacio, despacio,
y del vulgo el vasto enjambre,
la recoge, y reforzándola
pasa luego de boca en boca

y a los oídos del Diablo
la lleva, y así es.
La calumnia entre tanto crece,
se alza, silba, se hincha a la vista,
vuela en el aire y remolinea,
relampagueando chisporrotea y truena.
Y se convierte luego, creciendo,
en un tumulto universal.
Como un coro general,
y remedio ya no hay.

Bartolo
¿Qué entremezcla, don Basilio?
¿Y qué relación tiene, despacio, creciendo,
con mi situación?

Don Basilio
Mucho hay que hacer
si se quiere a un enemigo alejar.

Bartolo
Pienso casarme con Rosina, antes
de que sepa ella que el Conde está en este
mundo.

Don Basilio
Entonces cuando es así,
no hay que perder ni siquiera un instante.

Bartolo
¿Qué falta?

Don Basilio
Falta el dinero contante,
va usted escatimándolo.

Bartolo
(le da una bolsa)
Vamos, tome,
y termine enseguida este asunto.

Don Basilio
Mañana el matrimonio se ha de celebrar.

(Salen.)

ESCENA OCTAVA

Figaro, saliendo del gabinete, y luego
Rosina.

Figaro
¡Qué bonita precaución!
De todo voy a advertir al patrón.

(Figaro va a salir.)

Rosina
¿Cómo? ¿Está usted aquí?

Figaro
Sí, por fortuna,
y he oído todo lo que el tutor
ha hablado con el maestro de capilla.

Rosina
¿Y qué ha oído?

Figaro
¡Oh, esta es buena!
Escuchando he oído
que el tutor quiere casarse con usted mañana.

Rosina
¡Justos dioses!

Figaro
¿Qué teme?
Daré a los dos tanto que hacer,
que en el matrimonio no podrán pensar.

(Sale.)

ESCENA NOVENA

Bartolo y dicha.

Rosina
Señor mío, ¿estaba aquí con alguien?

Bartolo
Sí, bueno, con don Basilio.
¿Preferirías que hubiese sido el señor Figaro?

Rosina
Me da igual uno que otro.

Bartolo
¡Quisiera
saber qué ha venido a hacer!

Rosina
Hablando en serio,
vino a informarme
del mal de la enferma Marcellina.

Bartolo
Me apostaría algo, que ha venido a propósito
para recibir de ti alguna respuesta.

Rosina
¿Respuesta a qué?

Bartolo
Sé muy bien
(*mirando las manos de Rosina*)
que has escrito, señora.

Rosina
(*azorada*)
Estaría bueno
que quisiera hacerme admitirlo.

Bartolo
(*tomando el dedo*)
Y este dedo negro ¿qué quiere decir?

Rosina
Quiere decir que me he quemado el dedo,
y para curarlo, en la tinta lo sumergí.

Bartolo
¡Muy bien, veamos!
(*contando el número de hojas del papel*)
Aquí había seis hojas de papel, y ahora hay cinco.

Rosina
(Oh qué tonta he sido.) La sexta...

Bartolo
¿La sexta?

Rosina
(*bajando los ojos*)
Hice un cartucho y con unos dulces
a la hija de Figaro lo envié.

Bartolo
Esta pluma estaba nueva
¿y cómo es que ahora está manchada?

Rosina
Me serví de ella hace un momento
para diseñar una flor sobre el traje
que bordo para usted sobre el bastidor.

Bartolo
No te sonrojes, ahora estoy seguro.

Verdaderamente me he equivocado, es verdad,
cuando un dedo se ha quemado,
con la tinta se lo ha curado,
cierto es que puede ser.
Si hay una pluma manchada,
fue el motivo que sobre el traje
una nueva flor se diseñó.
Si de papel una hoja falta,
me dices muy franca
que a la hija del barbero
un cartucho lleno de dulces
hoy mismo se le ha enviado.
Pero el dedo está negro,
la pluma está manchada;
el papel falta.
Tus excusas
nunca crearé.
Otra vez,
cuando salga,
con cadenas
y más cerrojos,
con cien llaves
te encerraré.

ESCENA DÉCIMA

El Conde y dichos.
(*Al ir a salir se encuentra con el Conde, que va
con uniforme de militar y se finge un poco ebrio.*)

Bartolo
Pero ¿qué quiere este hombre? Este es un
soldado:
(a Rosina)
¡Vamos, entre, señora!

Rosina
¡Ah! No le dejo
aquí solo: no soy estúpida,
una mujer puede imponerse algunas veces.

Conde
(*acercándose a Rosina*)
Réveillons là! Réveillons là!

El barbero de Sevilla Libreto

¿Quién de ustedes dos se llama doctor Bárbaro?
(Rosina, soy Lindoro.)

Bartolo
Bartolo, ¿quiere decir usted?

Conde
Sí, balordo. (**Necio.*)
O Bartolo, para mí es lo mismo.
(*a Rosina, mostrándole a hurtadillas una carta*)
(Toma esta carta.)

Bartolo
(*al Conde, que se guarda en el bolsillo la carta*)
¿Qué tiene ahí que esconde?

Conde
Escondo aquello que no quiero que vea.

Bartolo
Váyase, desaloje.

Conde
¿Yo desalojar?
¿Sabe usted leer, doctor Bartolo?

Bartolo
¡Oh, vaya pregunta!

Conde
Y por qué no;
yo soy doctor, y no sé leer.

Bartolo
¿Usted doctor? Sí, vamos, las ganas.

Conde
¡Soy el cirujano del regimiento!

Bartolo
¡Oh, vaya!

Conde
(*esconde la carta y le da otro papel*)
Y he aquí la nota
amorosa que le envía
por mí el cuartelero.

Bartolo
(*leyendo*)
El doctor Bartolo
recibirá, alimentará
y de dormir dará...

33

Conde
¿Dormir dará?

Bartolo
Por una sola noche,
al por nombre Lindoro,
llamado el escolar,
médico de caballos.

Rosina
(¿Él es él?)

Bartolo
¿Qué pasa?

Conde
¿Me he equivocado ahora?

Bartolo
Sí, bien: dirá a su
gran archi-impertinente cuartelero
que tengo una salvaguarda.

Conde
(¡Oh qué contratiempo!)
Quiero verla aunque no sé leer.

Bartolo
Con mucho gusto, ahora se la enseñaré.

Conde
¡Ah Rosina!

Rosina
¿Tú, Lindoro?

Conde
Coge esta carta.

Rosina
¿Qué haces, no ves?

Conde
Saca el pañuelo,
que la dejaré caer.

Rosina
Mi tutor está aquí enfrente,
¿cómo podré cogerla?

Bartolo
Espacio, espacio, soldado,
no mire a mi esposa.

El barbero de Sevilla Libreto

Conde
¿Su esposa?

Bartolo
Sí, señor.

Rosina
Esposo no, sino mi tutor.

Conde
Le he creído su bisabuelo,
su abuelo, su tatarabuelo.

Bartolo
Espere, leeré:
(saca un papel)
Nosotros los abajo firmantes damos fe...

Conde
¡Que se vaya al diablo!
¡Qué me importa!

(Da un manotazo y tira el papel al suelo.)

Bartolo
(irritado)
Señor Soldado,
¿es que soy un estúpido?

Rosina
¡No se enfade!
¡Ah, perdone!

Bartolo
A mis criados
ahora llamaré.

Rosina
En semejante enredo
¿qué haré?

Conde
¿Quiere usted guerra?
Guerra sea,
una guerra
le enseñaré.

Bartolo
(al Conde)
Haría bien
si se marchara.
Porque haré
que se arrepienta.

Rosina
Pero ¿qué idea?
Pero ¿qué locura?
Hacer guerra al vino,
no, no se puede.

Conde
(empujando al Doctor)
Helo aquí, este es el enemigo
que está junto a un revellín.
Y por otra está el amigo...
(en voz baja a Rosina)
(¡Ah, saca el pañuelo!)
Aquí estamos.

(Rosina saca su pañuelo y el Conde deja caer la carta entre ellos.)

Bartolo
¿Qué es esto?

Conde
(la recoge)
Es una carta de amor.

Rosina
Sé qué es, señor soldado.

Bartolo
Deme, deme...

Conde
¡Espacio!
Si fuese una receta
sería para usted, pero es una nota:
es para ella.

Rosina
(le coge y se la mete en un bolsillo)
¡Muchas gracias!

Bartolo
Deme, deme; fuera, salga.

Conde
Tranquilamente me marcharé ahora.

Rosina
*(Ah, quién sabe cuando ese papel
podré leer.)*

Conde
*(Ah, quién sabe, Rosina mía,
cuándo volveré a ver.)*

(Sale.)

Bartolo
*(Aquí hay algún lío oculto,
que muy pronto descubriré.)*

ESCENA UNDÉCIMA
Bartolo, Rosina.

Bartolo
(Por fin se ha marchado. Disimulemos.)

Rosina
Ese soldado, por decir así, es muy alegre.

Bartolo
¿No sientes curiosidad
por leer el papel que te ha dado?

Rosina
¿Qué papel?, no le entiendo.

Bartolo
(indica el bolsillo)
Ese que ahí has metido.

Rosina
Ah sí, por distracción.

Bartolo
Ah, déjame verlo.

Rosina
Esta es la nota
que ayer recibí de mi primo.

Bartolo
¿Y no podría verla?

Rosina
¡No, señorito!
¿No le parece una indignidad?

Bartolo
(batiendo los pies)
Quiero verlo.

Rosina
(quiere escapar)
No lo verá.

Bartolo
Cerraré la puerta, no escaparás.

Rosina
*(Cielos, ¿qué debo hacer? ¡Cambiémoslo
enseguida!)*

(Mientras Bartolo va a cerrar, Rosina cambia la nota.)

Bartolo
Ahora lo verá.

Rosina
¿Cómo?

Bartolo
Por la fuerza.

Rosina
(se deja caer sobre una silla)
¡Ay de mí!

Bartolo
¿Qué te sucede?

Rosina
(finge desfallecer)
¡Ah, me siento morir!

Bartolo
No, tesoro mío...

Rosina
¡Ah! Que no puedo más, me desmayo, me muero.

Bartolo
(La carta leamos sin que me vea.)

*(Le toma el pulso con una mano y, con la otra,
coge la carta y lee.)*

Rosina
(suspirando)
¡Ah!

Bartolo
Qué rabia de saber.

Rosina
(*suspirando*)
¡Oh, infeliz de mí!

Bartolo
Oh cielos, ¿qué veo?
Esta carta es la del primo,
me he equivocado, ¡ay infeliz de mí!
(*Finge sostener a Rosina y vuelve a ponerle la carta en el bolsillo.*)
Son vapores, mi bien, no temas.
(*El pulso apenas le late.*)

(*Bartolo saca de su bolsillo una ampolla de olor.*)

Rosina
¡Ah, déjeme estar!

Bartolo
Lo confieso, me he equivocado.

Rosina
Su exigir tan repugnante...

Bartolo
Querida, perdón, estoy aquí a tus pies.

(*Se arrodilla.*)

Rosina
Con buenas maneras
todo se obtiene de mí. Tome, lea.

(*Presentándole la carta.*)

Bartolo
¡Tal proceder honesto
disipa mis sospechas!

Rosina
Pero lea, señor.

Bartolo
El cielo me guarde
de hacerte otra ofensa. Bueno, me voy
a ver a Marcellina.
(*Retrocede.*)

Rosina
Precédame, voy en un momento.

Bartolo
Ya que hemos hecho las paces,
ámame, y un día serás feliz.

(*Le besa la mano.*)

Rosina
Complázcame, señor, y le amaré.

Bartolo
Te complaceré, bien mío, te complaceré.

(*Sale alegre.*)

ESCENA DUODÉCIMA
Rosina sola.

Rosina
Leamos este papel,
que me ha causado hasta ahora tanto pesar.
(*lee y luego exclama*)
¡Ah, demasiado tarde lo he leído!... me ruega
mantener una disputa abierta
hoy con mi tutor. Tenía una,
la he dejado escapar. Mi tirano
es tan injusto conmigo, que mis bienes
me roba y la libertad. ¡Ah, sumos dioses,
apiadaos de mis problemas!

Justo cielo que conoces
cuán honesto es mi corazón,
¡ah! dad a mi alma
esa paz que no tiene.

(*Sale.*)

FIN DEL ACTO SEGUNDO

ACTO TERCERO

Estancia como en el acto segundo.

ESCENA PRIMERA

Bartolo y luego el Conde disfrazado
de bachiller.

Bartolo
¡Oh qué humor! ¡Ay de mí, qué humor!
La creía, a fe mía, calmada,
pero, al contrario, está enfadada,
y no quiere (que es lo peor)
de Basilio más lecciones.
(*Llaman a la puerta.*)
Pero ¿quién llama tan fuerte?
Parece que echen abajo las puertas.
Temo que sea algún bribón.

(*Va a abrir.*)

Conde
Alegría y paz sean con usted.

Bartolo
Paz le dé el cielo también a usted.

Conde
Le deseo alegría y paz.

Bartolo
Buen deseo, en verdad me complace.

Conde
Paz y alegría sean con usted,
sean con usted alegría y paz,
le deseo paz y alegría.

Bartolo
¡Ay de mí, ay de mí, qué tedio!
Paz y alegría, alegría y paz.

Conde
Vengo a desearle.

Bartolo
Ah este es capaz
de venir a engañarme.

Muy bien, ¿quién es usted?

Conde
Alonso es mi nombre:
Bachiller licenciado, señor mío.

Bartolo
No tengo necesidad de preceptor.

Conde
De don Basilio discípulo, que tiene el honor...

Bartolo
Sí, bien, que tiene el honor... vayamos al asunto.

Conde
Está un poco enfermo y en su lugar...

Bartolo
¿Enfermo? Vamos a visitarle.

Conde
(*azorado*)
Me había encargado...

Bartolo
(Este es algún bribón.) Hable pues.

Conde
(Oh viejo maldito.)
Don Basilio me había encargado...

Bartolo
Fuerte, porque soy sordo de un oído.

Conde
Con mucho gusto;
(*alzando la voz*)
que el Conde de Almaviva...

Bartolo
(*asustado*)
Hable bajo, se lo ruego.

Conde
Ha cambiado de alojamiento en este día,
y una carta tengo conmigo que la señora
Rosina le ha escrito.

Bartolo
Le ha escrito...
Hable bajo...

Conde
¿Pero no es usted sordo?

Bartolo
Ah señor don Alonso, perdone, si tan desconfiado me encuentra. Pero su edad, su aire y su figura me han hecho sospechar. Veamos la carta.

Conde
(le da la carta de Rosina)
¡Aquí está!

Bartolo
¡Ah pérfida! Reconozco su letra.

Conde
¡Hable usted también, hable bajo!

Bartolo
Cuánto, amigo, le debo...

Conde
Oh, no es nada. Ahora don Basilio termina su asunto con un curial para concluir su matrimonio. Pero si ella se resiste...

Bartolo
Se resistirá.

Conde
He aquí el instante en que le podré servir; le mostraremos la carta y diremos que un amante del Conde me la dio, a quien él la ha sacrificado. Y entonces...

Bartolo
Bonita calumnia. Bien hallada. Ahora veo, querido amigo, que viene de parte de Basilio. Pero para no despertar sospechas sería mejor que antes le conociera.

Conde
Precisamente así pensaba don Basilio. Pero ¿cómo hacer?

Bartolo
Diré que en su lugar ha venido usted para darle la lección.

Conde
Tenga cuidado, no le muestre el papel.

Bartolo
No se lo mostraré, no dude.

(Parte.)

ESCENA SEGUNDA
El Conde solo.

Conde
¡Heme aquí a salvo, a fe mía! Qué diablo de hombre. Figaro bien conoce cuán difícil es de manejar. ¡Sin la inspiración de la carta la hubiera hecho buena! *(escuchando en la puerta)* ¡Oh cielo! Ahí discuten; si ella no viene habré perdido el fruto de mis penalidades.

(Se retira aparte.)

ESCENA TERCERA
Rosina, Bartolo y dicho.

Rosina
Todo lo que me dice es inútil, señor, de música no quiero más lección.

Bartolo
Pero este es don Alonso, el amigo y el discípulo de don Basilio.

Rosina
¿Dónde está ese maestro, a quien enviar de vuelta teme?

Bartolo
¡Aquí está!

Rosina
(viendo al Conde)
¡Ay de mí!

Bartolo
¿Qué te pasa?

Rosina
(con gran confusión)
¡Oh Dios! ¡Señor, oh Dios!

Bartolo
Se siente mal, señor Alonso.

Rosina
No, no me siento mal, pero al volverme...

Conde
¿El pie se le ha desplazado, señora mía?

Rosina
Sí, bien, el pie, es un mal que me aqueja.

Bartolo
(va a buscarla)
¡Deprisa, deprisa, una silla!

Conde
(iRosina!)

Rosina
(iQué imprudencia!)

Bartolo
Aquí está, siéntate. Hoy no es oportuno, bachiller, que tome la lección.

Rosina
¡Caramba!, espere, el dolor se me ha pasado; conociendo mi equivocación quiero repararla.

Bartolo
Ah no, querida mía, no debes hacer esfuerzos.

Rosina
Tomaré la lección si lo permite.

Conde
(a Bartolo)
(No la contradigamos.)

Bartolo
(en voz baja al Conde)
(Dice usted bien.)
Haz lo que te plazca.

Conde
(tomando una partitura del clavicémbalo)
¿Es esta el aria que sirve para las lecciones?

Rosina
Es un aria de *La Precaución Inútil*.

Bartolo
(Siempre la misma historia.)

Rosina
(al Conde)
Toque usted, que quiero aprendérmela de memoria.

Ya vuelve la primavera con su florido aspecto, ya el grato cefirillo juguetea entre las hierbas y las flores, vuelven las frondas a los árboles, las hierbecillas al prado lejano, mas no retorna a mí la paz de mi corazón. Lloro afligida y sola, mísera pastorcilla, no por la pérdida corderita, sino por el pastor Lindoro.

Conde
Esta arieta, a decir verdad, cautiva, y la señora bastante bien la interpreta.

Rosina
Se burla usted de mí, señor, la gloria sólo se debe al preceptor.

Bartolo
Me parece haber dormido demasiado, no he oído la bella aria; pero dicho sea entre nosotros en buena paz, tal manera de canto no me gusta. A mí me gustan esas arias

fáciles y tiernas. Por ejemplo
aquéllas que cantaban
entonces en mi primera juventud.
Voy a ver si todavía me acuerdo.

*(Bartolo busca rascándose la cabeza y luego
canta, haciendo las castañuelas con los dedos y
bailando con las rodillas como hacen los viejos.)*

¿Quieres tú, Rosina,
hacer compra fina
de un bello esposo
que merezca, oh querida,
todo tu amor?
Tirsis no soy
pero también soy bueno,
y te juro
que cuando está oscuro
todos los gatos tienen
un solo color.
Así pues, querida bella mía,
toma éste mi corazón.

*(Figaro, en el fondo, imita los movimientos
de Bartolo.)*

ESCENA CUARTA

Figaro y dichos.

Bartolo
(advirtiendo la presencia de Figaro)
¡Señor barbero, pase!
Pues sí, dígame,
ese cartucho de dulces,
¿le gustó a su hija?

Figaro
¿Qué dulces? ¿Qué quiere decir?

Rosina
Esos dulces que le di esta mañana
para llevar a su pequeña.

Figaro
¡Ah!, me había olvidado.
¡Buenísimos, excelentes!

Bartolo
¡Bien, señor barbero!
bueno, hace usted un buen trabajo.
En fin ¿para qué ha venido?
¿Para purgar, sangrar,
y toda mi casa arruinar?

Figaro
¡He venido para afeitarte! Hoy es su día.

Bartolo
Ahora no tengo tiempo: vuelva mañana.

Figaro
Perdone, tengo que hacer, no puedo volver.
¿Quiere pasar, señor, a sus aposentos?

Bartolo
Oh, quiero estar aquí.

Rosina
(con desdén)
¡Bonitos modales!
¿Y por qué aquí en mi habitación?

Bartolo
Para no estar lejos de ti un solo momento.

Figaro
(en voz baja al Conde)
(No puedo alejarle.)
Deprisa, Giovinetto, Svegliato,
traed agua, la bacía y el jabón.

Bartolo
Sí, bien, sí, bien, llámelos.
Están todos en la cama desplomados.

Figaro
Bueno, iré yo.

Bartolo
(saca el manojo de las llaves)
No, voy yo mismo.
(en voz baja al Conde)
(No le deje que se acerque a ella.)

(Sale.)

ESCENA QUINTA

El Conde, Rosina y Figaro.

Figaro
La hemos hecho buena.
Todo el manojo de llaves va a darme,
¿cuál es la llave de la celosía?

Rosina
La más nueva de todas.

Figaro
Ya he entendido:
Si puedo cogerla saldré impune.

ESCENA SEXTA

Bartolo y dichos.

Bartolo
(regresando)
(No sé qué hago
dejando aquí a ese diablo de barbero.)
(dando el manojo de las llaves a Figaro)
Tenga, en mi habitación, ¡pero no toque nada!

Figaro
No tocaré nada, no lo dude.

(Sale.)

ESCENA SÉPTIMA

Bartolo, el Conde y Rosina.

Bartolo
(en voz baja al Conde)
Seguro que este llevé
esa carta al Conde.

Conde
(en voz baja a Bartolo)
Tiene el aspecto de un bribón.

Bartolo
¡No volverá a atraparme!

Rosina
Qué incivilizados
son, señores míos,
¿hablar entre ustedes tan bajo?
Y entre tanto la lección...
(Se oye un ruido de porcelanas que se rompen.)

Bartolo
Oh qué ruido:
ese diablo de barbero maldito
habrá roto lo que hay en el gabinete.

(Sale corriendo.)

ESCENA OCTAVA

El Conde y Rosina.

Conde
¡Ah! Aprovechemos ahora el momento
que el barbero nos prepara:
Concédeme, oh querida,
que pueda esta noche hablar contigo
para poder luego arrebatarle a tu tutor.

Rosina
¡Ah querido Lindoro mío!

Conde
Ya puedo
subir hasta tu celosía.
Tu carta, después, me vi obligado...

ESCENA NOVENA

Bartolo, Figaro y dichos, luego Basilio.

Bartolo
No me equivoqué; todo está roto.

Figaro
¡Mire cuánto daño!
Está oscuro en la escalera, y a una llave
(mostrando la llave al Conde)
al subir me agarré.

Bartolo
¿Agarrarse a una llave? Qué hombre tan astuto.

Figaro
Encuentre a otro, señor, mejor que yo.

(Entra Basilio.)

Rosina
(¡Don Basilio!)

Conde
(¡Justo cielo!)

Figaro
(Este es el diablo.)

Bartolo
(va al encuentro de Basilio)
Querido amigo,
¿se ha restablecido?

Si no fuera por don Alonso
quería haber ido a verle.

Don Basilio
(*sorprendido*)
¿Don Alonso?

Figaro
¡Siempre dificultades!
(*dando pisotones*)
¿Quiere hacerse ya la barba?

Bartolo
Díganme, señores míos...

Figaro
No puedo aguantar más.

Don Basilio
Pero hay que...

Conde
¡Ah, calle!
El señor ya está informado
de que me ha encargado
venir a dar la lección.

Don Basilio
(*todavía más sorprendido*)
¿La lección?... ¿Alonso?... ¿Cómo?

Rosina
¡Ah, calle!

Don Basilio
¿Y ella también?

Conde
(*en voz baja a Bartolo*)
Dígale que estamos de acuerdo.

Bartolo
(*en voz baja a don Basilio*)
¡No nos dé un mentís!

Don Basilio
¡Ah, sí, sí, estamos de acuerdo!

Bartolo
Y entonces, ¿qué hace el curial?

Figaro
¡Vamos, termine con el curial!

El Conde
(*sonriendo*)
¿Ha hablado con el curial?

Rosina
Pero, ¿qué es este curial?

Don Basilio
(*impaciente*)
No, no le vi, no, al curial.

Conde
(*en voz baja a Bartolo*)
Procure que se marche
porque temo que nos descubra.

Bartolo
(*en voz baja al Conde*)
Dice usted bien, así lo haré.
(*a don Basilio*)
Pero ¿qué mal le aquejó?

Rosina
Diga, diga, ¿fue un dolor?

Don Basilio
(*enfadado*)
No le entiendo.

Conde
(*poniéndole una bolsa en la mano*)
Sí señor,
le pregunta aquí el doctor
que en el estado en que se encuentra
¿qué viene usted a hacer aquí?

Figaro
Está pálido como un muerto...

Don Basilio
(Ah, comprendo.)

Conde
Se lo he dicho.
¡Deprisa, deprisa, vaya a la cama,
hace usted que nos asustemos!

Figaro
¡Oh qué cara! Váyase a la cama.

Bartolo
(*tomándole el pulso*)
Aquí hay fiebre, váyase a la cama.

Rosina
¡Fiebre! Tiemblo; váyase a la cama.

Don Basilio
¿Entonces debo irme a la cama?

Rosina, Conde, Figaro, Bartolo
¡Sin duda!

Don Basilio
(*mirando a todos*)
¡Señores míos!
No estoy muy bien, en efecto;
vuelvo a casa y me voy a la cama.
Y será mejor así.

Rosina, Conde, Figaro, Bartolo
Váyase a la cama. A la cama.

Don Basilio
Me voy a la cama.

Bartolo
Y mañana, si está bien...

Conde
(*a don Basilio*)
Estaré con usted a primera hora.

Figaro
Vamos, no esté tanto fuera.

Rosina
¡Don Basilio, buenas noches!

Don Basilio
Si no fuera por la bolsa...

Bartolo, Figaro, Conde, Rosina
¡Buenas noches, buenas noches,
ah, márchese, váyase!

(*Don Basilio se marcha.*)

Bartolo
Seguro que ese hombre,
no, no está bien.

Rosina
Tiene en los ojos,
seguro, el fuego.

Conde
El aire nocturno
le habrá atacado.

Figaro
Vamos, se ve
que no está bien.
(*a Bartolo, empujando una silla lejos del Conde
y presentándole la toalla*)
Vamos, decídase.

Conde
Antes de terminar,
señora, escuche
lo que es esencial
para cantar bien.

Bartolo
Me parece en verdad
que hace aposta
para que no vea.
Se pone usted
delante de mí.

Conde
(*en voz baja a Rosina*)
Tenemos las llaves
y a medianoche
vendremos aquí.

Figaro
Quisiera usted ver...
(*poniéndole la toalla bajo el cuello*)
¡Ay! ¡Ay!

Bartolo
¿Qué pasa?

Figaro
(*acercándose con la cabeza*)
No sé qué
me ha entrado en el ojo.

Bartolo
No se frote.

Figaro

Es el ojo izquierdo;
haga el favor,
sópleme un poco.

(Bartolo toma la cabeza de Figaro y, mirando por encima, lo empuja violentamente y va detrás de los amantes para escuchar su conversación.)

Conde

En cuanto
a tu carta,
me encontré
en tal embrollo,
y me vi obligado
para que el disfrazarme
no fuese inútil.

Figaro

(desde lejos para advertirles)
¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!

Bartolo

¡Bien! ¡Limpio!

Rosina

(¡Ah, desdichada de mí!
¿Qué pasará?)

Bartolo

¡Bueno, señora,
no se asuste!
¿Delante de mis ojos,
en mi presencia
semejante ultraje
se me hace?

Conde

Me asombra usted, señor,
si así se toma el error,
veo bien que aquí la señora
su esposa jamás será.

Rosina

¡Yo su esposa! ¡Los dioses me guarden!
Tristes días en verdad pasaría,
y en manos de un viejo celoso
perdería mi juventud.

Bartolo

¡Qué oigo! ¡Qué escucho! ¡Qué horror!

Rosina

Y daré mi mano y mi corazón
a aquél que sabrá enseguida librarme
de tan negra y tan malvada esclavitud!

Bartolo

Siento que me sofoco de la rabia.
¡Si no reviento, de verdad que es un portentoso!
(a Figaro)
¡Ah! ¡tú eres el motivo, maldito!
Por las escaleras te voy a hacer saltar.

Figaro, Conde, Rosina

Por esos ojos que exhalan fuego,
por ese gesto tan asustado,
ah, se ve que está loco, rabioso!
Es necesario hacer que le aten.

Bartolo

¡Ah siento en mi pecho un gran fuego!
¡Soy por todos así asesinado!
Quiero levantar a todo el vecindario.
Estos infames me la han de pagar.

FIN DEL ACTO TERCERO

ACTO CUARTO

Estancia como en los actos segundo
y tercero.

*(Se oscurece la escena y se oye una sinfonía
que representa una tormenta.)*

ESCENA PRIMERA

Bartolo y don Basilio.

Bartolo

¡Cómo, Basilio! ¿No le conoce usted?

Don Basilio

(con una linterna de papel en la mano)
Le digo que no, pero si la carta
de Rosina le dio,
seguro que del Conde es un emisario.
Pero por el regalo que me hizo, confieso
que podría ser el propio Conde.

Bartolo

En mi lugar, Basilio,
¿no se casaría usted con ella?

Don Basilio

Temería las calamidades.

Bartolo

Si no me caso con ella reventaré de amor.

Don Basilio

Si es así, cásese con ella, doctor.

Bartolo

Eso voy a hacer esta misma noche.

Don Basilio

Voy a buscar al Notario y vuelvo aquí.

Bartolo

Le acompaño:
(le da una llave maestra)
tenga mi llave, le espero aquí.
Venga quien venga,
no entrará nadie, se lo juro.

Don Basilio

Con tal precaución está seguro.

(Salen.)

ESCENA SEGUNDA

Rosina sola.

Rosina

(saliendo de la estancia con una luz)
Me parece haber oído
hablar a alguien.
Es medianoche,
y Lindoro no viene.
Oigo ruido.
¡Cielos, entremos de nuevo, aquí viene mi tutor!

ESCENA TERCERA

Bartolo y dicha.

Bartolo

(regresa con una luz)
Ah, Rosina, ya que no has entrado
en tu habitación...

Rosina

Voy a retirarme.

Bartolo

Rosina, ah escúchame.

Rosina

Mañana.

Bartolo

Un momento, por favor.

Rosina

(¡Ah, si él viniera!)

Bartolo

Rosina, no temas,
soy tu amigo, ah, escúchame.

Rosina

(¡Ay de mí, no puedo más!)

Bartolo

Esta carta de aquí, que tú escribiste
al Conde de Almaviva.

Rosina
(*asombrada*)
¿Al Conde de Almaviva?

Bartolo
¡Qué hombre tan indigno!
En cuanto la obtuvo, de ella hizo un trofeo.
Y ahora una mujer a mí me la ha mandado
a la que él te ha sacrificado.

Rosina
¿El Conde de Almaviva?

Bartolo
Temo por ti.
A tiempo fui avisado de un complot
entre Figaro, Almaviva y don Alonso,
ese supuesto discípulo de Basilio,
que del Conde no es más que un vil agente.

Rosina
(*angustiada*)
¿Quién? ¿Lindoro? ¿Ese joven?

Bartolo
(¡Ah! ¡Es Lindoro!)

Rosina
¿Y era para otra?

Bartolo
Así me ha dicho dándome la carta.

Rosina
(*airada*)
¡Ah, qué indignidad! Señor, ¿se ha propuesto
desposarme?

Bartolo
Te son conocidos mis sentimientos.

Rosina
Si aún le quedan, soy suya. (¡Oh dioses!)

Bartolo
El notario vendrá esta noche.

Rosina
(*suspirando*)
(¡Ah, no es todo! Cielo, estoy humillada.)
Sepa entonces que el pérfido osará entrar
dentro de poco aquí por esta celosía
para robarle a usted la llave.

Bartolo
(*observando el manojo*)
¡Ah pérfidos!
Ya no te dejo.

Rosina
Y si están armados,
¿qué hará?

Bartolo
¡Tienes razón! Voy enseguida
a llamar al juez. Como ladrón
será enseguida arrestado,
y de un golpe estaré bien vengado.

Rosina
(*desesperada*)
¡Ah, olvide sólo mi error!
(Yo me castigo suficiente.)

Bartolo
¡Adiós, corazón mío!

(*Se marcha.*)

ESCENA CUARTA

Rosina sola.

Rosina
(*saca el pañuelo y se entrega al llanto*)
¡Infeliz! ¿Qué hago? Él ya viene.
Voy a quedarme, y fingir con él,
para contemplarle en su perfidia.
Su bajo proceder
sabrà preservarme. Tengo gran necesidad.
¡Noble de aspecto y voz agradable!
¿Y un vil agente, y un seductor era él?
¡Oh justo cielo! Abren la celosía.

(*Huye.*)

ESCENA QUINTA

El Conde y Figaro.

(*El Conde y Figaro, cubiertos con capa,
comparecen en la ventana.*)

Figaro
(*desde fuera*)
¿Entraré? Alguien sale huyendo.

Conde
¿Es un hombre?

Figaro
No.

Conde
Es Rosina,
a quien habrá puesto en fuga
tu fea pinta.

Figaro
(*entra en la estancia*)
Aquí estamos... ha pasado el miedo.

Conde
(*entra también él*)
Dame la mano; nuestra es la victoria.

Figaro
(*tirando la capa*)
Estamos completamente empapados.
Buen tiempo en verdad para correr fortuna.
Señor, ¿cómo lo encuentra?

Conde
Para un enamorado, en verdad muy excelente.

Figaro
Sí, pero feo para un confidente.
(*Figaro enciende todas las luces.*)

ESCENA ÚLTIMA

Rosina y dichos, luego todos a su tiempo.

Conde
Aquí está mi Rosina.

Rosina
(*con indiferencia*)
Mi señor,
comenzaba a temer que no vinieras.

Conde
¡Ah, bella inquietud!
Ah, mi bien, no conviene que proponga yo
acompañar la suerte de un infeliz;

sea cual sea el refugio que elijas
allí te seguiré,
(*a los pies de Rosina*)
y por mi honor...

Rosina
(*desdeñada*)
Vamos, no jures, traidor malnacido.
Te esperaba para detestarte.
(*llorando*)
Pero antes de abandonarte
a tus remordimientos, sabe, cruel, que te amaba
(*llorando*)
y otra cosa no deseaba
este corazón mío que seguirte,
y acompañarte en tu mala suerte.
Lindoro ingrato, ¿por qué abusar
de mi bondad? Me vendías
al Conde de Almaviva, y esta carta...

Conde
(*vivazmente*)
Que tu tutor te ha entregado...

Rosina
Precisamente con él
tengo la obligación...

Conde
¡Oh dichoso yo!
Yo se la di, no pude informarte.
Entonces Rosina ¿es verdad que me amas?

Figaro
Excelencia, señor, no vacile.

Rosina
¿Excelencia? ¿Qué dice?

Conde
¡Oh, amable mujer!
(*se quita la capa y se muestra con magníficas
ropas*)
No puedo fingir más. A tus pies
no ves a Lindoro, sino que el Conde
de Almaviva soy, que desde hace seis meses
te busca por todas partes en vano,
que te ofrece su corazón.

Rosina
(*cae en los brazos del Conde*)
¡Oh Dios!

Conde
Aquí está mi mano.
¡Querida, tú eres mi bien,
el ídolo de mi corazón!

Rosina
Querido, entre dulces penas
ardo por ti de amor.

Conde
¡Oh Dios! ¡Qué hermosa dicha!

Rosina
¡Qué bello placer siento!

Conde, Rosina
Todas las penas olvido
y a ti, bello ídolo mío,
seré fiel siempre.

Figaro
(que ha mirado por la ventana)
Excelencia, ya no hay escapatoria,
ya nos han retirado la escalera.

Rosina
Ah, soy yo la causa inocente,
lo he dicho todo, el tutor me ha engañado,
él sabe que estáis aquí ahora.

Figaro
Excelencia, ya se abren las puertas...

Rosina
¡Ah Lindoro! ¡icorre!... ¡imira!...

Conde
Ah Rosina, no no, no temas.
Hoy mismo mi esposa serás,
y al viejo sabré castigar.

(Entra Don Basilio con el Notario.)

Figaro
¡Excelencia, aquí está nuestro notario!

Conde
Y el amigo Basilio está con él.

Don Basilio
¡Qué es esto! ¿Qué veo?

Notario
¿Son estos los futuros esposos?

Conde
Somos nosotros; ¿tiene el contrato?

Notario
Falta los nombres. Aquí está el contrato.

Rosina
(al notario, que escribe)
Me llamo Rosina, escriba.

Conde
Y yo soy el Conde de Almaviva.
Firmemos, y usted, don Basilio,
será un buen testigo, espero.

Don Basilio
(firman todos, excepto don Basilio)
Pero Excelencia... pero ¿cómo?... ¿el Doctor?

Conde
(dándole una bolsa de dinero)
Firme, no se comporte como un niño.

Don Basilio
Firmo.

Figaro
(En verdad no está loco.)

Don Basilio, Figaro
(Esto es un peso que hace decir sí.)

Rosina, Conde
(El dinero siempre actúa así.)
*(Entra Bartolo con un juez, alguaciles y criados
con antorchas.)*

Bartolo
*(ve al Conde que besa la mano a Rosina, y a
Figaro que abraza grotescamente a don Basilio)*
¡Aquí Rosina entre bribones!
Arrestad a todos.
(agarrando al notario por el cuello)
A un bribón tengo yo ya.

Notario
Señor mío, soy el notario...

Bartolo
Eres un bribón, no te creo.
¿Don Basilio? ¿Qué veo?
¿Cómo está usted aquí?

Juez
Un momento, y que todos respondan.
(a Figaro)
¿Qué haces tú en esta casa?

Figaro
Estoy aquí con su Excelencia,
el gran Conde de Almaviva.

Bartolo
¿De Almaviva?

Juez
No son ladrones.

Bartolo
¿Qué importa eso?
Señor Conde, en otro lugar,
servidor soy de su Excelencia,
aquí en mi casa, tenga paciencia,
nada vale la nobleza.

Conde
Es verdad, y sin ser obligada
mi Rosina a mí se ha entregado.
El contrato ya está firmado.
¿Quién querrá discutirlo?

Bartolo
(a Rosina)
¿Qué dice, Rosina?

Rosina
Dice la verdad, señor tutor.
le he dado a él mi mano y mi corazón
y su esposa ya soy.

Bartolo
Bonito contrato ¿y los testigos?

Conde
Son estos dos señores.

Bartolo
(colérico)
¿Usted Basilio también ha firmado?
¿Y al notario por qué ha traído?

Don Basilio
Lo traje, ¡oh, esta es buena!,
porque él tiene la bolsa llena
de argumentos en cantidad...

Bartolo
Emplearé mi poder.

Conde
Lo ha perdido, y aquí el señor,
con el valor de las leyes
justicia hará.

Juez
Ciertamente, y rendir cuentas,
debe usted por lo que veo.

Conde
Que consienta; nada pido.

Bartolo
Me he perdido por poco cuidado.

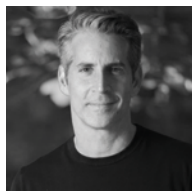
Figaro
Diga más bien por poca cabeza.

Bartolo
¡Qué ruina, qué tormenta
sobre mi cabeza se ha formado!

Rosina, Conde
Cuando en joven corazón
está de acuerdo el dios del amor
sea cual sea la precaución que se tomara,
siempre inútil se halló.

Figaro, Bartolo, Don Basilio
Lo que se ha hecho, con razón
bien puede una precaución inútil
llamarse aquí.

FIN DE LA ÓPERA
Traducido por: Aitor Laiseca



Lucas Macías

Dirección musical

Lucas Macías inaugura en la temporada 2025/26 su titularidad al frente de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, iniciando una nueva etapa artística. Este impulso abarca desde las imponentes Segunda y Quinta sinfonías de Mahler hasta obras emblemáticas como la *Segunda Sinfonía* “Lobgesang” de Mendelssohn o *La Mer* de Debussy. Mantiene además su vínculo con la Oviedo Filarmonía, de la que es titular desde 2018, y con la Orquesta Ciudad de Granada, cuya dirección artística asume desde 2020.

Debutó como director en el Teatro Colón de Buenos Aires en 2014, tras una destacada carrera como uno de los grandes oboístas, siendo solista de la Royal Concertgebouw Orchestra y la Lucerne Festival Orchestra. Fue miembro fundador de la Orquesta Mozart de Claudio Abbado, su mentor, con quien profundizó en el repertorio camerístico y sinfónico.

Ha dirigido formaciones como la Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca, Orchestre de Chambre de Lausanne, Orchestre de Paris —donde fue asistente de Daniel Harding—, Staatskapelle de Dresde, Orquesta Nacional de España, Sinfónica de Tenerife o Euskadiko Orkestra. En la temporada 25/26 regresa a la Orquesta Sinfónica de Galicia y la Sinfónica de Navarra.

En el ámbito lírico ha dirigido *Le nozze di Figaro* y *Die Zauberflöte*, *La fille du régiment*, *Simon Boccanegra* y la zarzuela *Marina*, colaborando con artistas como Sondra Radvanovsky, Piotr Beczala, Ermonela Jahó o Javier Camarena.

Inició sus estudios a los nueve años, formándose con Heinz Holliger en Friburgo, en la Academia Karajan de Berlín y en Ginebra con Maurice Bourgue. Ganó, entre otros, el Concurso Internacional de Oboe de Tokio (2006). Como director, se formó con Mark Stringer en Viena.



Santiago Ballerini

Tenor

El tenor ítalo-argentino Santiago Ballerini es uno de los intérpretes de repertorio belcantista más reconocidos de la actualidad. Ha cantado en teatros como la Wiener Konzerthaus, el Kennedy Center en Washington, el Teatro Colón de Buenos Aires, la Canadian Opera Company, el Teatro Regio de Turín, la Arena de Verona, la Ópera Nacional de Burdeos o el Teatro Real, el Gran Teatre del Liceu, entre otros.

En la temporada 2025/26, debutará en la Royal Danish Opera interpretando el rol de Ernesto en *Don Pasquale* de Donizetti, y en el Donizetti Opera Festival de Bérgamo, participando en la recuperación de *Il furioso nell'isola di Santo Domingo*, también de Donizetti. Durante esta misma temporada, regresará a uno de sus roles más emblemáticos: el Conde de Almaviva en *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, con el que debutará en la Ópera de Marsella en la producción de Pierre-Emmanuel Rousseau. Por otro lado, interpretará por primera vez la ópera homónima de Paisiello en versión de concierto, junto a la Orquesta Ciudad de Granada bajo la dirección musical de Lucas Macías. El tenor regresará también esta temporada al Gran Teatre del Liceu de Barcelona para encarnar el rol de Fenton en *Falstaff* de Verdi. Además, protagonizará la zarzuela contemporánea *El orgullo de quererte* de Javier Carmena, bajo la dirección musical de Alondra de la Parra.

Entre sus roles principales destacan Ernesto de *Don Pasquale*, Conde de Almaviva de *Il barbiere di Siviglia*, Don Narciso de *Il turco in Italia*, Lindoro de *L'italiana in Algeri*, Cantante Italiano de *Der Rosenkavalier*, Jünger Graf de *Die Soldaten*, Nemorino de *L'elisir d'amore*, Tonio de *La fille du régiment* y Fernando de *Doña Francisquita*, entre muchos otros.



Aitana Sanz

Soprano

Estudió piano y canto en Valencia, su ciudad natal, así como en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena. Sus primeras apariciones operísticas incluyeron Olympia, Contessa Folleville y Óscar en el Rossini Festival de Pésaro, Ópera de Palma de Gran Canarias y en Maryland (EEUU). En 2022 actuó en el Maggio Fiorentino con Frasquita en *Carmen* bajo la dirección de Zubin Mehta, Pamina o Solveig en *Peer Gynt*, mientras que en el Festival de Salzburgo cantó *Le feu*, *Pastourelle* y *Le rossignol* en *L'enfant et les sortilèges*.

En 2024/25 ha sido Pamina en *Die Zauberflöte* en Treviso, Giannetta en *L'elisir d'amore* en la Ópera de Montecarlo, Ismene en *Mitridate* en la Ópera de Lausanne, Die Stimme Des Falkes en *Frau ohne Schatten* en la Nederlandse Opera de Ámsterdam o Clorinda en el Festival de Bregenz, además de varios recitales y conciertos en Lausanne, Valencia, el Festival de Bregenz o Gibraltar. Recientemente ha debutado Sophie en *Werther* en el Teatro Cervantes de Málaga e interpretado Óscar de *Un ballo in maschera* en la Ópera de Mahón o Pamina en Rovigo.

Próximos compromisos la llevarán a la Ópera de Maó, y realizará su debut en el Palau de les Arts de Valencia, así como en la Ópera de Niza. Con Rosina canta por primera vez en el Teatro de la Maestranza y el Festival de Granada.

Ha sido galardonada en varios concursos de canto: en 2025 fue primer premio de la primera edición del Concurso Internacional de Seul K-Gagok Superstar, presidido por Sumi Jo, y primer premio en 2024 del Concurso Internacional de Canto Carrara. Anteriormente fue galardonada con numerosos primeros y segundos premios en diversos concursos internacionales, tales como el Concurso Internacional Giulio Neri, el Concurso Internacional Alfredo Kraus o el Concurso de Canto Otto Edelman, entre muchos otros.



Dario Solari

Baritono

Nacido en Montevideo, es uno de los intérpretes más solicitados del repertorio verdiano y belcantista. Ha sido premiado en los concursos Ferruccio Tagliavini, Tito Schipa e Iris Adami Corradetti.

Ha actuado en Deutsche Oper de Berlín, Oper Leipzig, Frankfurt, Montecarlo, Toulon, Capitole de Toulouse, Royal Danish Theatre, Maggio Musicale Fiorentino, Arena de Verona, Teatro Regio de Turín, Teatro dell'Opera de Roma y Teatro Comunale de Bolonia.

Ha trabajado con Zubin Mehta, Riccardo Muti, James Conlon y Roberto Abbado, y con directores de escena como Franco Zeffirelli, Robert Wilson, Graham Vick y David McVicar.

Entre sus roles destacan *Macbeth* (rol titular) en Roma con Muti y en Bolonia con Wilson/Abbado; *Don Carlo* (Rodrigo) con Mehta en Tel Aviv y otras capitales; *Carmen* (Escamillo) en Maggio Musicale y Arena de Verona; *Madama Butterfly* (Sharpless) en Berlín; *La traviata* (Germont) en Roma con Zeffirelli y en giras internacionales; *Il trovatore* (Conde de Luna) en Cardiff y Rávena; *Simon Boccanegra* (rol titular) en producciones recientes; y *Tosca* (Scarpia, debut) en Frankfurt, Tokio y Sevilla.

Ha sido invitado por Cristina Mazzavillani Muti en *Il trovatore* y ha cantado repertorio donizettiano en el Festival de Bérgamo.

Entre sus compromisos recientes destacan *Aida*, *Simon Boccanegra*, *Il trovatore* y *Madama Butterfly* en Bolonia; *Stiffelio* en Frankfurt, Estrasburgo y Dijon; *Nabucco* en Leipzig; *Carmen* en Tel Aviv; *Tosca* en Frankfurt, Tokio y Sevilla; *Le nozze di Figaro* en Tokio; *Otello* en Kiel; y *La traviata* en Toulouse.

Su grabación de *Parisina* (Donizetti, Opera Rara) ha sido elogiada por la crítica.



Pietro Spagnoli

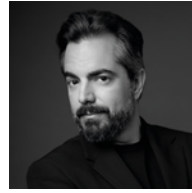
Bajo-barítono

Pietro Spagnoli es desde hace mucho tiempo invitado habitual en los teatros más importantes de todo el mundo, Viena, Milán, Londres, París, Bruselas, Zúrich, Hamburgo, Dresde y Múnich, así como Barcelona, Madrid, Tokio y Nueva York; además del Rossini Opera Festival, el Festival de Aix-en-Provence, etc.

Intérprete de renombre internacional gracias a papeles protagonistas, sobre todo del repertorio de Mozart, Rossini y Donizetti, con roles como Fígaro en *Il barbiere di Siviglia*, el Conde Almaviva en *Le nozze di Figaro*, Don Giovanni, Don Alfonso en *Così fan tutte*, Dandini y Don Magnifico en *La Cenerentola*, Belcore y Dulcamara en *L'elisir d'amore*, Sulpice en *La fille du régiment*, Don Pasquale y Malatesta en *Don Pasquale*, así como los roles de Selim, Prosdócimo y Don Geronio en *Il turco in Italia*.

En los últimos años ha incorporado con éxito una serie de papeles fuera de su anterior "repertorio clásico de bel canto", como el rol titular de *Falstaff* de Verdi, Fra Melitone en *La forza del destino* en Las Palmas, en la *Semperoper* de Dresde y recientemente en el Liceu de Barcelona, Sharpless en *Madama Butterfly* y Michonnet en *Adriana Lecouvreur* de Cilea en el Teatro Petruzzelli de Bari.

Recientemente ha interpretado roles de zarzuela en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y su primer *Gianni Schicchi* en el New National Theatre de Tokio en 2025.



Pablo Ruiz

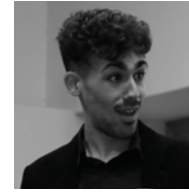
Bajo-barítono

Nacido en Huelva, estudió en la Escuela Superior de Canto de Madrid y en el Rossini Opera Festival con Alberto Zedda en Pésaro. Posteriormente completó sus estudios con Carlos Chausson, especializándose principalmente en las obras de Mozart, Donizetti y Rossini; actualmente está reconocido como uno de los mejores bajos-barítonos de su generación en este repertorio.

Entre sus papeles más destacados se incluyen roles bufos de Rossini como Bartolo de *Il barbiere di Siviglia*, Don Magnifico de *La Cenerentola* y Taddeo de *L'italiana in Algeri*, de Donizetti como Don Pasquale o Dulcamara en *L'elisir d'amore* y de Mozart como Leporello en *Don Giovanni*, Don Alfonso en *Così fan tutte* y *Le nozze di Figaro*.

Tras su debut como Don Profondo en *Il viaggio a Reims* de Rossini en el Rossini Opera Festival, su carrera, llena de éxitos, lo ha llevado a importantes teatros internacionales como el Concertgebouw de Ámsterdam, la Ópera Estatal Húngara de Budapest, el Teatro Bolshói de Moscú, el Théâtre des Champs-Élysées de París, el Teatro San Carlo de Nápoles, el Carlo Felice de Génova, Campoamor de Oviedo, ABAO Bilbao, el Liceu de Barcelona y la Deutsche Oper de Berlín, entre otros.

En el ámbito de solista de concierto, es recordado por su participación en la *Petite Messe Solennelle* de Rossini en el Festival Terras Sem Sombra en Portugal con Alberto Zedda, *Elias* de Mendelssohn, la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven, la *Misa de la Coronación* de Mozart, el *Réquiem* de Mozart y el *Ein deutsches Requiem* de Brahms en el Auditorio Nacional de Madrid, la *Petite Messe Solennelle* de Rossini y *La Creación* de Haydn en el Théâtre Wolubilis de Bruselas, y *L'enfance du Christ* (Lo Storico) con la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias en Oviedo.



Luis Raspaqueso

Tenor

Natural de Ayamonte, se ha formado musicalmente entre Granada (2013-2018) y Madrid (2018-actualidad). En su primera etapa obtiene el grado en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Granada y el título profesional de canto en el Conservatorio Ángel Barrios. Asiste a cursos dirigidos por grandes figuras como el tenor Manuel Zapata, la soprano Mariola Cantarero o la pedagoga Ana Luisa Chova.

Por otra parte, descubre la música antigua en el Ensemble Hemíolia y recibe una valiosa formación musical y profesional bajo el magisterio de Héctor Eliel Márquez en el Joven Coro de la Orquesta Ciudad de Granada. Junto a la OCG, interpreta Tamino de *Die Zauberflöte*, *La guerra de los gigantes* de Sebastián Durón junto a la Orquesta Barroca de Granada y estrena la ópera *Gilgamesh* de Héctor E. Márquez con el Joven Coro de Andalucía.

Durante su segunda etapa en la capital obtiene el título superior de canto en el Conservatorio de Atocha destacando las destrezas escénicas adquiridas de la mano de Raúl Arbeloa. En un ir y venir entre ambas ciudades, fue el tenor solista de la Gran Gala Lírica en homenaje a la música popular granadina en el Auditorio Manuel de Falla junto a la Orquesta de Almería dirigida por Michael Thomas.

Ha cantado en varios escenarios nacionales como el Liceu, Teatro Real o Campoamor, el Auditorio Nacional de Madrid, Auditorio Manuel de Falla e internacionales, como la Philharmonie de París.



Andrés Merino

Barítono

Natural de Granada, desde muy temprana edad, comienza sus estudios musicales en la especialidad de piano y posteriormente en canto. Es diplomado en magisterio musical.

Desde 2017 ha colaborado con las principales orquestas andaluzas como la Orquesta Ciudad de Granada (espectáculo pedagógico alrededor de *La flauta mágica* de Mozart), la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla (*Siete pecados capitales* de Kurt Weill, *Tenorio* de Tomás Marco y un recital de arias y romanzas de zarzuela), la Orquesta Ciudad de Almería (*El Mesías* de Händel, *Réquiem* de Mozart y *Réquiem* de Gabriel Fauré), Orquesta de Córdoba (*Réquiem* de Mozart en la Mezquita de Córdoba y reestreno en tiempos modernos de la ópera *Gonzalo di Cordova* de A. Reparaz).

En el Teatro de la Maestranza ha interpretado varios roles en óperas como *La bohème*, *Samson et Dalila*, roles como el de Silvano de *Un ballo in maschera*, Recalcao y Pezuño de *El Gato Montés*, Marqués d'Obigny de *La traviata*, Abdallo de *Nabucco*, Un escita y El Ministro de *Iphigénie en Tauride*, Don Diego de Merlo en el estreno de la ópera *La Bella Susona* y Un marinero en la ópera *Marina*. Destacar también el rol de Gregorio en *Roméo et Juliette* de Gounod en el Teatro Calderón de Valladolid y Juan de la zarzuela *La Tempranica* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Cabe nombrar también el debut en el Teatro Villamarta de Jerez con el papel de barítono solista de la obra *Carmina Burana* de Orff en 2022.

Así mismo ha desempeñado algunos de los principales roles protagonistas en zarzuelas como Joaquín de *La del manojo de rosas*, Germán de *La del Soto del Parral*, Juan Pedro de *La rosa del azafrán*, Pedro Stakoff de *Katuska*, Julián de *La verbena de la Paloma* o Felipe de *La Revoltosa*, entre otras.

Orquesta Ciudad de Granada



La Orquesta Ciudad de Granada (OCG) cuenta con la participación institucional del Consorcio Granada para la Música, formado por el Ayuntamiento de Granada, Junta de Andalucía y Diputación de Granada. Fue creada en 1990 como orquesta sinfónica clásica, siendo su primer director Juan de Udaeta, seguido por Josep Pons, Jean-Jacques Kantorow, Salvador Mas y Andrea Marcon. Actualmente su director artístico es Lucas Macías.

La OCG ha ido alternando las actividades orquestales en el ámbito granadino, a través de su temporada regular, en el marco de la provincia y de la comunidad andaluza, con importantes apariciones dentro y fuera de España, habiendo actuado en la totalidad de las principales salas y festivales del territorio nacional. Su presencia internacional la ha llevado a Suiza, Italia, Portugal, Austria, Francia, Alemania y Gran Bretaña, donde ha cosechado importantes éxitos.

Krystian Zimerman, Klaus Mäkelä, Narciso Yepes, Enrique Morente, George Benjamin, Victoria de los Ángeles, Motserrat Caballé, Chen Reiss, Christophe Coin, Yehudi Menuhin, Christopher Hogwood, Sabine Meyer, David Atherton, Fabio Biondi, Rinaldo Alessandrini, Elisabeth Leonskaja, Joaquín Achúcarro y Frans Brüggen, son algunos de los solistas y directores que han actuado con la Orquesta desde su creación.

Entre sus grabaciones destacan las realizadas para el sello Harmonia Mundi junto a Josep Pons de las obras de Manuel de Falla *La vida breve*, *El sombrero de tres picos*, *Noches en los jardines de España*, o de autores como Bizet, Stravinski, Tomás Marco, Kurt Weill, Alberto Ginastera, Nino Rota, Édouard Lalo, entre otros.



INTEGRANTES DE LA ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA

Director principal:
Lucas Macías

Director honorífico:
Josep Pons

Principal director invitado:
Christian Zacharias

Concertino
Birgit Kolar

Violines primeros
Mery Khojayan (ayuda de concertino)
Annika Berscheid
Atsuko Neriishi
Julijana Pejčić
Andreas Theinert
Adriana Zarzuela
Marina García
Óscar Sánchez
Javier Baltar

Violines segundos
Alexis Aguado (solista)
Nazariy Annyuk (solista)
Joachim Kopyto (ayuda de solista)
Edmon Levon
Pablo Pardo
Milos Radojčić
Wendy Waggoner
David Gómez

Violas
Hanna Nisonen (solista)
Johan Rondón (solista)
Krasimir Dechev (ayuda de solista)
Josias Caetano
Mónica López
Maripau Navarro
Javier Morillas

Violonchelos
Arnaud Dupont (solista)
J. Ignacio Perbech (solista)
Ruth Engelbrecht
Philip Melcher
Israel Sobrino
Héctor Hervás

Contrabajos
José A. Jiménez (solista)
Günter Vogl (ayuda de solista)
Noemí Molinero
Yacub Ozalla

Flautas
Juan C. Chornet (solista)
Bérengère Michot (ayuda de solista)

Oboes
Eduardo Martínez (solista)
José A. Masmano (ayuda de solista)

Clarinetes
Pablo Tirado (solista)
Carlos Gil (ayuda de solista)

Fagotes
Joaquín Osca (solista)
Santiago Ríos (ayuda de solista)

Trompas
Óscar Sala (solista)
Carlos Casero (ayuda de solista)

Timbal
Jaume Esteve (solista)

Mandolina
Cristina Díaz (solista)

Clave
Puri Cano

Secretaría de dirección
M^a Ángeles Casasbuenas

Administración
Maite Carrasco
Jorge Chinchilla

Programación y coordinación artística
Pilar García

Comunicación
Pedro Consuegra
Rafael Simón

Programa educativo
Arantxa Moles

Producción
Juan C. Cantudo
Jesús Hernández
Juande Marfil
Antonio Mateos

Agradecimientos

Agradecemos la colaboración del Festival Giovanni Paisiello de Italia



© Del artículo: el autor

© De la presente edición: Teatro de la Maestranza

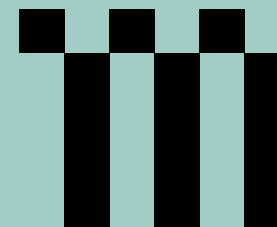
© De las fotografías de biografías: José Albornoz (Lucas Macías),
Irene Valentini (Santiago Ballerini), Gemma Escribano (Pablo Ruiz)

Diseño gráfico: StudioRoses

Impresión: Egondi Artes Gráficas, S.A.

Depósito legal: SE 1656-2026

Impreso en España



**Teatro de
la Maestranza**

El Teatro de la
Maestranza está
asociado a:



ola |

Colabora con:

A S A O

AMIGOS DE LA ÓPERA DE SEVILLA



MINISTERIO
DE CULTURA



Junta de Andalucía



AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

