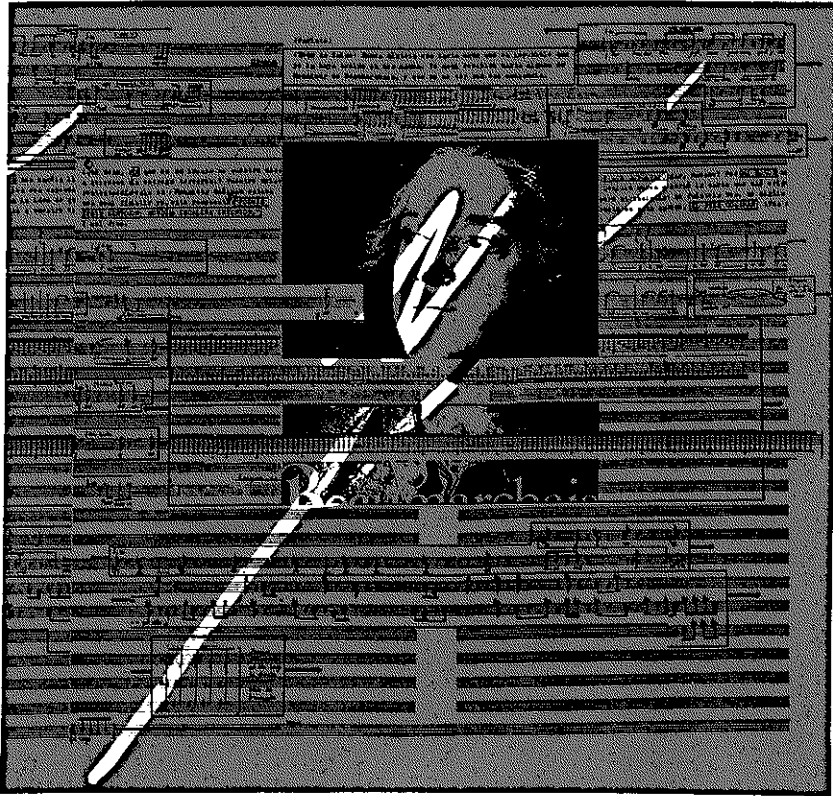


02221  
\*1954 ENC



# FÍGARO

Ópera de JOSÉ RAMÓN ENCINAR

# Para Vivir el presente



  
**GRUPO  
VITALICIO**  
*Seguros Vivos*

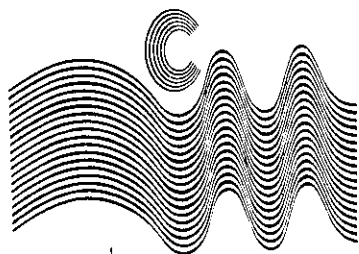
Este es el símbolo de un gran Grupo Asegurador, que hace posible hoy, para usted, un mañana sin sorpresas.

Protege su hogar y sus bienes de todos los riesgos, le asegura una confortable jubilación y ampara el futuro de sus seres más queridos.

Disfrute el presente con la seguridad que le ofrecen los seguros familiares del **GRUPO VITALICIO**. Un Grupo de Compañías de seguros que unen su experiencia y profesionalidad para poner cerca de usted un servicio basado en la solvencia, la agilidad y un trato muy personal.

Póngase en contacto con nosotros, en cualquiera de las oficinas de las compañías del grupo y sus agentes. Le informaremos de nuestros servicios y pondremos a su disposición una amplia red conectada por teleproceso para atender la gestión de sus seguros.

**SEGUROS BANCO VITALICIO · NACIONAL HISPANICA · VITALICIO PENSIONES**



«centro  
para la difusión  
de la música  
contemporánea»



Portada: © Simón Suárez, 1988.

# FÍGARO

---

Ópera en un acto y diez escenas,  
según idea de José Ramón Encinar,  
con textos de Beaumarchais, Boito, Goethe, Pepoli,  
Da Ponte, Rabelais, Shakespeare, Sterbini, Wagner y propios.  
Música de JOSÉ RAMÓN ENCINAR.

Estrenada en la Sala Olimpia, de Madrid, el 21 de febrero de 1988.

**OPERA  
88**

**MINISTERIO DE CULTURA**  
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música



---

---

Esta ópera se estrenó en la Sala Olimpia de Madrid, el 21 de febrero de 1988.  
con el siguiente reparto:

Beaumarchais (Papel hablado)	FERNANDO HILBECK
Conde Almaviva (Tenor lírico)	DOUGLAS NASRAWI
Fígaro (Barítono)	LUIS ÁLVAREZ
Don Basilio (Bajo)	MIGUEL SOLA
Juez Brid'Oison (Bajo)	MIGUEL LÓPEZ GALINDO
Mayor Bégearss (Bajo)	GREGORIO POBLADOR

---

*Mimos:*

Conde Almaviva	LEANDRO GÓMEZ
Antonio	CARLOS PIÑEIRO
La Condesa	MARISA CABEZÓN
Susanna	ANA BURRELL
Fígaro	JUAN CARLOS ROBLES
Cherubino	MARTA MÉNDEZ
Don Basilio	JOSÉ LUIS SANTOS

Caballeros, Encapuchados, Acompañante de Don Basilio.

---

*Voces grabadas:*

Soprano	DOLORES CAVA
Susanna	CELIA BALLESTER
Fígaro	JUAN MESEGUER
Mayor Bégearss	HÉCTOR COLOMÉ
Conde Almaviva	CARLOS PIÑEIRO

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID,  
Titular del Teatro Lírico Nacional.

---

Director Musical	JOSÉ RAMÓN ENCINAR
Escenografía, Figurines, Diseño de Luces y Dirección de Escena	SIMÓN SUÁREZ

Una coproducción de  
TEATRO LÍRICO NACIONAL LA ZARZUELA  
CENTRO PARA LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA  
CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCÉNICAS.



José Ramón Encinar

## Notas sobre *Fígaro*

---

Por José Ramón Encinar

Mi aproximación al mundo de la ópera data creo, de 1972, cuando compuse *Samadhi*. La idea inicial era un espectáculo del que, a modo de *suite*, quedó una obra para seis instrumentos. La experiencia, sin embargo, es anterior a mi relativamente reciente pasión por la ópera; mi actividad como director no ha sido ajena a ese enamoramiento progresivo.

Años después, en el comentario a una obra mía con motivo de su estreno, (*Almost on stage*), aludía yo al aspecto teatral, íntimamente unido a lo musical en este caso, del papel sobresaliente de los dos instrumentos concertantes.

Al poco tiempo, Tomás Marco, director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, me encargó una ópera cuya producción estaría en manos del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela y que sería albergada por la Sala Olimpia, del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas. Esta ópera, de proporciones camerísticas, había de estar relacionada con un personaje clave en la historia del género: Fígaro.

Todas mis ideas, elaboradas y menos elaboradas en mente, sobre el enfoque que yo daría a un espectáculo operístico, estaban (están) lejos de lo que un planteamiento de este tipo permite. Sin embargo, la obligación de ceñirme a unas directrices, por vagas que sean, (no tan vagas como puede parecer a simple vista), me atrajo por lo que tenía de disciplina impuesta desde el exterior.

Sin ningún tipo de ambición literaria, decidí escribir yo mismo el libreto con el fin de elaborar un texto, o más bien articular una serie de textos diversos útiles a mis ideas musicales. Lo fragmentario (las «subdivisiones prismáticas de la idea» de Mallarmé), la presencia del *collage* como procedimiento básico, no habían de disimularse, sino al contrario, ponerse en evidencia en una especie de aceptación de la falsedad del discurso narrativo, como punto de partida.

Poco a poco, la idea teatral fue cobrando forma, a partir fundamentalmente de la relectura cuidadosa y posterior ordenación parcial de los libretos que Lorenzo da Ponte y Cesare Sterbini hicieron para *Las Bodas de Fígaro* de Mozart y para *El Barbero de Sevilla* de Rossini, respectivamente, más los originales de Beaumarchais. A estos textos se unieron otros en diversa proporción. El más utilizado (resumido en su totalidad), es *La Mere Coupable*, tercera de las obras dedicadas por Beaumarchais a Fígaro. El resto de los textos son apenas citas: del libreto que Arrigo Boito escribió para su *Mefistofele*, del *Tercer Libro de Pantagruel* de Rabelais, del *Tannhauser* wagneriano, del *Clavijo* de Goethe, de *Hamlet*, versos sueltos de *L'Invito*, de Carlo Pepoli, que Rossini utilizó en una de las *Soirées musicales*; textos originales también. Todo ello equivocadamente conducido por intervenciones del propio Beaumarchais. Los textos que utiliza el personaje, confiado a un actor, son fragmentos de las numerosas *Memorias, Prólogos e Informes* que el autor escribió en su azarosa vida.

Así es la idea global de *Fígaro*, ópera en un acto y diez escenas: Fígaro, el Conde Almaviva y el Maestro de música Don Basilio, rememoran/anticipan fragmentos de su vida pasada/por devenir/soñada... La lección de canto de Rosina; la entrada del Conde (falso soldado que encubre al falso Lindoro) en casa del Doctor Bartolo para citarse con Rosina; el reconocimiento de Fígaro como hijo natural de Marcellina y del propio Don Bartolo; superpuestos, los engaños y equívocos en el jardín: del Conde y de Fígaro intentando entrar en la alcoba de Rosina y liberarla de las insidias amorosas del viejo tutor; de Fígaro y del Conde, burlados por Susana y la Condesa. Los tres, Fígaro, Almaviva, Don Basilio, adoptan nuevas personalidades a medida que sus referencias así lo piden: ellos son también Rosina, Marcellina, Don Bartolo. Sólo en una ocasión se vuelven espectadores de sí mismos: Cherubino, la Condesa y Susanna engañan astutamente al infiel celoso Almaviva.

---

Ese desdoblamiento de Fígaro y del Conde es el único evidente, pero las imágenes reproducidas por numerosos espejos, reales o metafóricos, son muchas más. Multiplicaciones (falsas) de un solo sujeto; huida del Uno para refugiarse en la frivolidad de lo múltiple.

Al final, los espejos siempre se empañan... o se rompen.

Si tanto en el libreto de *Fígaro* como en la puesta en escena de Simón Suarez, la idea de *deitritus* es omnipresente, como material de base la mayor parte de las veces, otras como verdadero *ready made*, nada de ello hay en la parte musical, al menos de forma consciente por parte del compositor. Para empezar, diré que toda la primera parte de la ópera, las cuatro primeras escenas y la primera parte de la quinta, están deducidas de un material mínimo que sirve de punto de partida real. Este material está formado por las diversas combinaciones posibles de las tres notas Sol sostenido-La sostenido-Sol natural, que introducen la *cavatina* de Fígaro en el *Barbero* de Rossini. La ordenación interna de las diez escenas cambia notablemente, o así lo he querido al menos, de una a otra. La primera, dividida en tres concertantes, tiene la forma de un dilatado y gran *crescendo* por acumulación de elementos, recuerdo distante del *crescendo* rossiniano.

En la segunda, el modelo, siempre velado y hasta variado considerablemente para propio beneficio, resulta mucho más próximo en el tiempo. El *continuo* instrumental que recorre las dos secciones extremas de la escena, imita por color, no por procedimiento, el edulcoramiento de algunas músicas repetitivas americanas. La parte vocal, deducida de la instrumental, funciona sin embargo, de manera autónoma en cuanto al discurso temporal se refiere. Como sección central de la escena, subdividida a su vez en dos partes, la refactura de una obra anterior mía: *L'Invito op. 10, aria da concerto su testo del conte Carlo Pepoli*. Es casi innecesario aclarar que esta segunda escena está basada en la lección de canto de Rosina. La escena

tercera, bipartida, está construida en espejo, utilizando una especie de simetría radial. A modo de eje un parlamento de Beaumarchais permite enmascarar el paso de la primera sección, con texto italiano de Da Ponte, a la segunda con el francés de Beaumarchais.

La cuarta escena tiene también dos secciones que corresponden a las dos pantomimas representadas. La primera glosa la escena de *Le Nozze di Fígaro* en que Cherubino, galanteador pasajero de Susana, es sorprendido por la llegada del Conde Almaviva, quien, poco más tarde, lo es a su vez por Don Basilio. Ocultamientos, descubrimientos, sorpresas, enfados, *finto fine doloso* para el paje. La segunda pantomima está basada en otra escena de *Le Nozze*: aquélla en que la Condesa y Susanna intentan vestir a Cherubino de muchacha. Nueva e inesperada llegada del Conde, encierro de Cherubino, celoso enfado de Almaviva, salto al jardín del paje, regreso de Susanna, sorpresa del Conde con arrepentimiento prematuro, llegada de Fígaro arreglалotodo... y de Antonio el jardinero. Barahúnda general, y el Conde, mal conformado, se retira. Siete mimos para las dos secciones: Susanna, Cherubino, el Conde, Don Basilio, la Condesa, Susanna, Cherubino y el Conde una vez más, Fígaro y el jardinero; otros tantos instrumentos (flauta en Do, flauta en Sol, clarinete, clarinete bajo/viola, flauta en Do, flauta en Sol, dos clarinetes y contrabajo), que libremente accionan siguiendo procedimientos estrictamente musicales; duplicación instrumental de los personajes, anticipada en la segunda sección de la escena anterior y que en otra realización da pie a toda la escena séptima.

La quinta escena es la más larga de la ópera y se divide en dos secciones claramente diferenciadas; la primera está concebida como un forzado encadenamiento de secuencias que, en lo musical, toma forma de melólogo en el que breves interludios instrumentales separan los diálogos que conforman el melólogo propiamente dicho.

Los interludios instrumentales son relecturas de episodios anteriores: el primero, para arpa solo, utiliza como material un pasaje de la cuarta escena; el segundo, vocal grabado, se basa libremente en el aria de Rosina de la escena segunda; el tercero, percusión, arpa y celesta, parte de dos compases de la tercera escena; el último, confiado a flautas y clarinetes, se basa en la introducción de la escena primera. La segunda sección de esta escena quinta introduce un material interválico nuevo, que servirá de base para el resto de la ópera: tres sistemas de intervalos que dan lugar a bien definidos colores armónicos. Esta segunda parte se compone de dos concertantes separados por una breve sección formada por un diálogo *in stile recitativo* y una *romanza*, y se cierra con una coda doble: recitada la primera e instrumental la segunda.

Escena sexta: en correspondencia a la segunda, la parte instrumental está formada por una sola línea que funciona en *quasi a modo di continuo*. Extraídas de él, las tres voces van recitando unos textos extraídos en su mayor parte del episodio en que Almaviva-Lindoro, disfrazado de militar, irrumpe en casa del Doctor Bartolo con el fin de citarse con Rosina. La escena termina en puntos suspensivos; las divergencias entre el texto de Sterbini y el de Beaumarchais, son subrayadas por la entrada en escena del propio comediógrafo. No sólo la acción dramática queda en suspenso; también la música... *Manon Lescaut, Wozzeck...*

Breve interludio instrumental: tres lecturas sucesivas (cuerda-maderas-vibráfono solo) de un fragmento precedente: la *romanza* de Fígaro de la escena quinta.

La séptima escena se aproxima a lo practicado anteriormente por oposición. Si hasta este momento varios pasajes han sido sometidos a frecuentes relecturas, elaboraciones, transformaciones para garantizar una ficticia unidad, ésta es aquí buscada por muy distinto camino: el de la invención continua. Cada intervención vocal e instrumental es una lectura de un

brevísimo pasaje; el sistema de lectura cambia constantemente de frase en frase, sin posibilidad de repetición; cada intervención vocal-instrumental ha de ser, como figura, como gesto, completamente distinta a las demás. Desdoblamiento de voces e instrumentos: funcionamiento por parejas; he aquí la nueva fisionomía de lo ya iniciado al final de la escena tercera, al final de la escena cuarta. Tras la entrada en escena de Beaumarchais, al final del episodio precedente, él y Fígaro funcionan como una sola persona. Todas las intervenciones del actor son acompañadas por otras del barítono; esa duplicidad se refleja en los otros personajes: el juez Brid'Oison (bajo), es acompañado siempre del contrabajo y Almaviva-Marcellina-Madame Goëzman del clarinete. A su vez, el duo Fígaro-Beaumarchais va siempre unido a la percusión (toms y bombo) a cargo de uno de los ejecutantes, mientras que el otro (bombo) marca orgánicamente el pulso interno de la escena, cuyas secuencias son separadas por intervenciones de la cuerda en *pizzicati*.

En la escena octava prima el tiempo escénico vertiginoso. La parte instrumental es una serie de combinaciones de diversas células, siempre basadas en los tres sistemas interválicos procedentes de la escena quinta. Las pocas frases cantadas, todas las de Don Basilio y alguna del Conde Almaviva, son deducidas de la parte instrumental. La novena escena tiene como soporte sonoro la única cita musical íntegra. Sobre ella, las voces, a capella, alargan resonancias, citan a su vez (Wagner, Berg) y pasan del *cantabile* al *sprechgesang* de éste al recitado y finalmente al grito. Una breve cadenza de la flauta en Sol, relectura de la del vibráfono que cerraba el interludio instrumental conclusivo de la escena sexta, conduce a la décima que está formada por un extenso parlamento de Beaumarchais. Por debajo, la cinta rememora, transformados, diversos pasajes anteriores. Como conclusión, la orquesta reelabora el interludio completo. Dos soluciones, en absoluto conclusivas, para Beaumarchais, para Fígaro. *Make your pick!*

## José Ramón Encinar

---

Nació en Madrid, el 1 de marzo de 1954. Estudió en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, y después en Milán con Franco Donatoni, de quien fue ayudante en la Academia Chigiana de Siena. Desde 1973 es el director del Grupo Koan, dedicado a la interpretación de música contemporánea. De 1982 a 1985 fue director titular de la Orquesta Filarmónica de Las Palmas. En 1983 dirigió el estreno absoluto de la ópera *Kin*, de Luis de Pablo en el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Ha dirigido numerosas orquestas europeas, como la Santa Cecilia de Roma, English Bach Festival o RAI de Nápoles, y las más importantes orquestas españolas.

Obras como compositor:

1971

*Quinteto n.º 2*. Para guitarra, viola, violoncello, clave y arpa.\*

*Homenaje a Julio Cortázar*. Sobre un texto de Julio Cortázar, para voz femenina, flautín, flauta, fagot y contrabajo.\*\*

1971-72

*Intolerancia*. Para diez violines, cuatro violas, tres violoncellos y dos contrabajos.\*\*

1972

*Yantra*. Para trombón y violoncello.\*

*Abhava*. Para guitarra y cinta magnética.\*\*

*Samadhi*. Para seis instrumentos.\*\*

1973

*Cum plenus forem enthousiasmo*. Para guitarra o vihuela y diez instrumentos.\*\*

1975

*El aire de saber cerrar los ojos*. Para guitarra de diez cuerdas.\*\*

*L'invito*. Op. 10. Aria de concierto sobre un texto de Carlo Pepoli, para soprano y piano.\*\*

1976

*Música per a un amic*. Para flauta, clarinete, violín, viola, violoncello y piano.\*\*

*Quinteto n.º 3*. Para flauta, oboe, clarinete, fagot y guitarra.\*

*Por gracia y galanía*. Para coro mixto (tres sopranos, tres contraltos, tres tenores, tres bajos).\*

1977

*Opus 15*. Para violoncello solista, flauta, oboe, clarinete, clarinete bajo, dos violines, viola y violoncello.\*\*

*Estudio de alturas*. Para guitarra.\*\*

1978

*Ballade*. Sobre un texto de Charles d'Orleans. Para soprano y arpa.\*\*

*Quartetto n.º 1*. «*La folia*». Para cuarteto de cuerda.\*

*Impromptu n.º 1*. Para flauta y piano.\*\*

1979

*Concert movement*. Para clarinete y orquesta de cámara.\*\*

1980

*Cadenza*. Para clarinete bajo.\*\*

1981

*Canción*. Sobre un texto de Luis Cernuda. Para coro femenino y flauta, dos clarinetes, piano, tres violines y violoncello.\*\*

*Opus 22*. Para piano solista, dos flautas, dos clarinetes, dos percusiones, piano, dos violines, viola y violoncello.\*

1982

*Opus 23*. Sobre textos de San Agustín, San Juan de la Cruz y Rainer María Rilke, para soprano, tenor, cuatro trompetas, cuatro trombones y dos percusiones.\*\*

1984

*Cadenza II*. Para guitarra.\*\*

1985

*Almost on stage*. Para flauta y clarinete concertantes, oboe, fagot, trompeta, trombón, piano, vibráfono, dos violines, viola, violoncello y contrabajo (EMEC).

*Io la mangio con le mani*. Para clarinete, fagot, piano, tímbal, guitarra, violoncello y contrabajo. Inédita.

*Música nocturna*. Para orquesta.\*\*

---

1986-87

*Figaro*. Ópera en un acto y diez escenas. Sobre textos de Lorenzo Da Ponte, Cesare Sterbini, Arrigo Boito, Richard Wagner, Rabelais, Goethe, Pepoli, Shakespeare, Beaumarchais y José Ramón Encinar. Para un actor, tenor, barítono, bajo, siete mimos, orquesta y cinta magnética. \*\*

**Discografía**

*Cum plenus forem enthousiasmo*. (RCA).

*Op. 23* (EMC).

*Canción* (EMC).

*Op. 22* (C.E.C.A.).

*Estudio de alturas. Abhava, El Aire de saber cerrar los ojos, Cadenza II*. (ACSE).

\* Editorial Alpuerto.

\*\* Edizioni Suvini-Zerboni.

*A Miguel Roa*

*En muy primer término, a ser posible fuera de la embocadura, lateral izquierdo, en el espacio más reducido posible, gabinete de trabajo de Beaumarchais: librería, sillón, mesa de trabajo y silla.*

*La escena, dividida en dos alturas claramente diferenciadas. Supeditándose siempre a las posibilidades de visión para el público, el nivel superior ha de estar al menos a un metro del inferior, partiendo aproximadamente del centro del escenario y con una escalera practicable situada en el punto medio entre el centro del escenario y cajas (lateral izquierdo).*

*Nivel inferior: bastidor o bastidores (reemplazables por percheros o discreto mobiliario que pueda cumplir la función requerida), sobre el/los que habrá prendas y postizos, de los que en su momento se valdrán los cantantes para hacer las correspondientes imitaciones.*

*Hacia un lateral, un arpa con la silla correspondiente.*

## ESCENA PRIMERA

*(Oscuro. Poco a poco va subiendo la luz sólo en el lugar que ocupa Beaumarchais. Está en un lateral del primer término, en su gabinete de trabajo. Mientras la luz sube, Beaumarchais está escribiendo. Se detiene, lee lo que acaba de escribir...)*

### BEAUMARCHAIS

«Petición a los representantes de la Comuna de París», de Pierre Auguste Caron de Beaumarchais.

*(Se detiene. Lee en voz baja. Vuelve a escribir. La luz vuelve a bajar hasta hacerse muy tenue. Comienza la música.)*

*(Beaumarchais ha dejado de escribir durante los últimos segundos de música. Se levanta y, paseando, lee en voz alta.)*

«Desde mi alocada juventud he tocado todos los instrumentos, pero no he pertenecido a ningún grupo de músicos y los artistas me detestan.

He inventado algunas máquinas útiles, pero, no siendo del gremio de los mecánicos, éstos hablan mal de mí. Hacía versos, canciones; pero ¿quién me hubiera reconocido poeta? Yo no era más que el hijo de un relojero.

He hecho piezas teatrales, pero decían: ¿por qué se meterá en eso? No es un autor, pues hace inmensos negocios y empresas sin número.

A falta de dar con quien quisiera defenderme, he imprimido voluminosas memorias para ganar procesos en los que me

he visto comprometido y que puedo calificar de atroces, pero decían: “podéis ver vos mismo que los vuestros no son como los escritos que hacen nuestros abogados. ¿Tendremos que soportar que un individuo semejante pruebe sin nuestra ayuda que tiene razón?” Inde irae.

He tratado con ministros acerca de ciertas reformas necesarias para nuestras finanzas, pero decían: ¿por qué se meterá en eso? Este hombre no es un financiero.

Luchando contra todo tipo de impedimentos, he conseguido elevar de rango el arte de imprimir, con soberbias ediciones de Voltaire..., pero como yo no era impresor, se ha dicho de todo acerca de mi persona.

He comerciado a alto nivel en las cuatro partes del mundo, pero nunca se me ha considerado hombre de negocios. He mantenido a flote cuarenta navíos a un tiempo, pero, no siendo armador, he sido denigrado en nuestros puertos.

Y, sin embargo, de todos los franceses, de todos sin excepción, yo soy quien más ha hecho por la libertad de América, origen de la nuestra, que sólo yo osé planear y comenzar, a pesar de Inglaterra, de España e, incluso, de la propia Francia; pero yo no figuraba como negociador: era un extraño en los despachos ministeriales. Inde irae....

*(Alza la vista del papel. Vuelve a sentarse y a escribir febrilmente. Mientras, luces discretas enfocan a los tres cantantes, en puestos distantes entre sí. En las tres intervenciones, el bajo aparecerá en sitios distintos y sin dejarse ver por entero, con el fin de facilitar sus tres diferentes caracterizaciones. Una vez empezado el concertante, la luz sobre Beaumarchais baja hasta desaparecer.)*

#### CONDE ALMAVIVA

Ecco, ridente in ciel  
Spunta la bella aurora  
E tu non sorgi ancora,  
E puoi dormire così? -

Ah, che d'amore  
La fiamma io sento  
Nunzia di giubilo  
E di contento!  
D'ardore insolito  
Quest'alma accende  
E di me stesso  
Maggior mi fa.

#### D. BASILIO

La calunnia è un venticello  
Un'auretta assai gentile  
Che insensibile, sottile,  
Va scorrendo, ronzando;  
Nelle orecchie  
S'introduce destramente,  
E le teste ed i cervelli  
Fa stordir e fa gonfiar.  
Dalla bocca fuori uscendo  
Lo schiamazzo va crescendo,  
Prende forza,  
Vola già  
E ti fa d'orror gelar,  
E produce un'esplosione  
Come un colpo di cannone.

#### FÍGARO

Largo al factotum  
Della città.  
Ah, che bel vivere,  
Che bel piacer  
Per un barbier  
Di qualità!

Ah, bravo Figaro!  
A te fortuna non mancherà.

Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier! J'ai commencé même à comprendre que, pour gagner du bien le savoir-faire vaut mieux que le savoir.

Ce moi dont je m'occupe; un assemblage informe de parties inconnues, faisant tous les métiers pour vivre, maître ici, valet là, selon qu'il plaît à la fortune; un jeune homme ardent au plaisir, ayant tous les goûts pour jouir, orateur selon le danger, poète par délassément, musicien par occasion, amoureux par folles bouffées, j'ai tout vu, tout fait, tout usé.

### CONDE ALMAVIVA

Vedrò, mentr'io sospiro,  
Felice un servo mio?  
E un ben, che inyan des'io,  
Ei posseder dovrà?  
Vedrò per man d'amore  
Unita a un vil oggetto  
Chi in me destò un affetto  
Che per me poi non ha?

### JUEZ BRID'OISON

Ayant bien veu, reveu, leu, releu les  
comparitions, commissions, informations,  
repliques, dupliques, tripliques, envoyz,  
renvoyz, libelles, apostoles, comme doit faire  
le bon juge, comme vous aultres, messieurs,  
je pose les sacs du defendeur et luy livre  
chance. Cela faict, je pose les sacs du  
demandeur, comme vous aultres, messieurs.

### FIGARO

Mon politique babille et se confie! Je  
C'envelopperai dans tes pièges, et te  
démasquerai si bien! Il a perdu le coup.  
Hasard! dieu méconnu! les anciens  
l'appelaient destin! nos gens te donnent un  
autre nom... Il faut que j'établisse mon

comité de recherches. Ce moyen-là n'est pas  
trop constitutionnel; ma! perdio! l'utilité!  
Vous apprendrez de moi qu'il n'y a que les  
sots qui triomphent.

### CONDE ALMAVIVA

En se laissant séduire, les misérables femmes  
ne savent guère les maux qu'elles appréhendent...  
Elles vont, elles vont... le monde injuste et  
léger accuse un père qui dévore en secret ses  
peines!... Leur moindre caprice détruit dans  
l'homme le bonheur... le bonheur de toute sa  
vie, la sécurité d'être père.

### MAYOR BÉGEARSS

La politique c'est l'art de créer des faits;  
de dominer les événements et les hommes;  
l'intérêt est son but; l'intrigue son moyen;  
toujours sobre de vérités, ses vastes et riches  
conceptions sont un prisme qui éblouit.  
Aussi profonde que l'Étna, elle brûle et  
gronde longtemps avant d'éclater au dehors;  
mais alors rien ne lui résiste; le scrupule seul  
peut lui nuire.

*(Bajan las luces sobre los cantantes hasta  
desaparecer, al tiempo que vuelve a  
iluminarse el gabinete de Beaumarchais.)*

## ESCENA SEGUNDA

### BEAUMARCHAIS

*(Siempre leyendo lo que acaba de escribir)*

Algunos días más tarde en casa de una Dama  
ligeramente indispueta, un caballero grave,  
con traje negro, historia de peluca y bastón  
de hermosa empuñadura, quien tomaba el  
pulso a la Dama con delicadeza, expuso  
educadamente diversas dudas sobre la  
inverosímil justificación de los dardos que  
yo había lanzado contra los médicos.

«Señor, le dije, ¿sois amigo de alguno?  
Lamentaría que un simple motivo de  
entretenimiento...»

«No es para menos —dijo—, veo que no me  
conocéis, jamás tomo partido por nadie;  
hablo en favor del cuerpo en general».  
Esto me hizo pensar mucho acerca de quién  
podría ser. «En lo tocante a diversión, añadí,  
vos sabéis, Señor, que no es necesario que la  
historia sea verdadera, sino buena» —«¡Eh!  
¿Creéis acaso salir mejor parado de esta  
prueba que de la primera?» — «Muy bien,  
Doctor, dijo la Dama. ¡Qué monstruo! ¿No ha  
osado hablar mal también de nosotras?  
Hagamos, pues, causa común».

Al oír la palabra «Doctor», comencé a  
sospechar que la Dama hablaba a su médico.

«Es cierto, Señora, Señor» —repuse con modestia— «que me he permitido algunos disparates insignificantes, alegremente, en la seguridad de que no tendrían ninguna consecuencia».

*(Continúa la lectura rápidamente y en voz baja, como buscando otro párrafo, y continúa)*

«En cuanto a vos, Señor Doctor, es bien sabido que Molière...» —Lamentablemente— —dijo levantándose— «no puedo disfrutar por más tiempo de vuestras luces: la humanidad yacente no debe pagar por mis placeres». Y me dejó, os lo aseguro, con la boca abierta y la frase en el aire.

*(Beaumarchais ríe discretamente y su risa se funde con la de los cantantes, a la vez que baja la luz sobre él y aumenta la del resto del escenario.)*

*(Figaro, ante el Conde Almariva y Don Basilio, está recordando, tomando él mismo el papel de los demás, la «lección de canto» que el falso Lindoro, haciéndose pasar por un tal Don Alonso, discípulo de Don Basilio, diere a Rosina en el segundo acto del Barbero de Sevilla y cuyo único motivo fue convenir la fuga de los amantes, felizmente frustrada, de la casa del Doctor Bartolo. Cuando sube la luz, el Conde y Don Basilio observan de buen humor las caracterizaciones de Figaro. El comienzo de la acción no debe la sensación de tal, sino de haber comenzado antes, instantes en los que los tres personajes han convenido en recordar la mencionada escena del Barbero.)*

*Figaro, mientras representa el papel del Conde-Don Alonso, se valdrá de uno o dos objetos tomados del bastidor, que refuerzan su caracterización y que luego, en el momento oportuno, pasarán a manos del propio Conde, al representar él mismo su papel).*

FÍGARO

*(Imitando al Conde-Don Alonso y dirigiéndose al supuesto lugar que ocupa el Doctor Bartolo)*

Dottor Bartolo:  
Il Conte...

Stamane nella stessa locanda  
Era meco d'alloggio, ed in mie mani  
Per caso capitò questo biglietto  
Dalla vostra pupilla a lui diretto.

*(Imita ahora el ceñudo gesto del Doctor Bartolo y el asombro del viejo tutor. Risas)*

FÍGARO

*(Siguiendo la representación)*

... E poi...

*(Imitando ahora al Doctor Bartolo)*

Venite, signorina. Don Alonso,  
Che qui vedete, or vi darà lezione.

*(Imitando ahora la voz de Rosina y su asombro al ver en Don Alonso al amado Lindoro)*

Ah!... Lindoro.

FÍGARO

*(En el papel del Doctor Bartolo)*

Cos'è stato?

*(Con la voz de Rosina)*

E un granchio al piede.

*(El Conde, hasta ahora divertido espectador con Don Basilio de las ocurrencias de Figaro, se incorpora a la dramatización.)*

*Pide a Figaro con el gesto las prendas y/o postizos que le sirvan de disfraz y toma él mismo su puesto en la función, sin dejar de mostrar la hilaridad que le produce el juego, en contraposición a la seriedad con la que el antiguo barbero representa sus papeles, riendo sólo entre intervención e intervención).*

CONDE ALMAVIVA

*(A Figaro, que a partir de ahora sólo toma el papel de Rosina)*

Oh, nulla:  
Sedete a me vicin, bella fanciulla.  
Se non vi spiace,  
Un poco di lezione,  
Di Don Basilio invece vi darò.  
Che vuol cantare?

FÍGARO  
(Fingiéndose Rosina)

Io canto, se le aggrada,  
L'Aria da Concerto «L'Invito».  
Eccola qua.

CONDE ALMAVIVA

Da brava, incominciamo.

(El Conde se sienta al arpa y Figaro/Rosina  
canta acompañado por él).

FÍGARO  
(Como Rosina)

Vieni, oh Ruggiero,  
La tua Eloisa  
Da te divisa  
No può restar.

Alle mie lacrime  
Già rispondevi,  
Vieni, ricevi  
Il mio pregar.

(Figaro mira furtivamente al sillón, como si  
en él se encontrara el Doctor Bartolo, dando  
cabezadas y permitiendo así el diálogo  
amoroso siguiente).

FÍGARO  
(Como Rosina)

Ah! Lindoro, mio tesoro,  
Se sapessi, se vedessi!  
Questo cane di tutore,  
Ah, che rabbia che mi fa!  
Caro, a te mi raccomando,  
Tu mi salva, per pietà.

CONDE ALMAVIVA  
(Con afectada vehemencia y conteniendo a  
duras penas la risa)

Non temer, ti rassicura;  
Sorte amica a noi sarà.

FÍGARO  
(Como Rosina)

Dunque spero?

CONDE ALMAVIVA

A me t'affida.

FÍGARO  
(Como Rosina)

E il mio cor?

(Sonora carcajada del Conde).

CONDE ALMAVIVA  
(Casi imperceptible por la risa que acompaña  
la respuesta).

Giubilerà.

(Figaro corre el sillón, se sienta y, ya en el  
papel del Doctor, finge comenzar a  
despertarse, ofendiendo a la «lección de  
canto» de su pupila. Rápidamente vuelve a su  
lugar como Rosina; el Conde, que durante el  
diálogo precedente ha abandonado el puesto  
junto al instrumento, vuelve al arpa y ambos  
reanudan el Aria).

FÍGARO  
(Nuevamente con voz y ademanes femeninos)

Vieni, oh bel'angelo,  
Vien, mio diletto;  
Sovre il mio petto  
Vieni a posar!  
Senti se palpita,  
Se amor t'invita...  
Vieni, mia vita,  
Fammí spirar.

(Durante las dos últimas estrofas, ha  
aumentado la luz sobre Beaumarchais, que  
ahora está de pie, en su gabinete. Está de  
cara al público, hablando a la Dama, a quien  
se supone sentada en un sillón que da  
totalmente la espalda al público.)

BEAUMARCHAIS  
(Continuando un discurso)

Ignoro si la música beneficiaría mi obra o si,  
por el contrario, me equivoqué al suponerlo  
así en primera instancia, pero sin entrar en  
las razones que me han hecho cambiar de  
parecer, esto, Señora, responde a todo.

Nuestra música dramática se asemeja demasiado a la de concierto para despertar verdadero interés o suscitar franca hilaridad. Será necesario empezar a utilizarla con seriedad en el teatro sólo cuando se llegue al convencimiento de que únicamente se debe cantar para hablar; cuando nuestros músicos se aproximen a la naturaleza y cesen, sobre todo, de someterse a la absurda ley de repetir siempre la primera parte de un Aria después de haber expuesto la segunda. ¿Es que hay repeticiones y Rondós en un Drama? Este cruel desatino supone la muerte del interés y denota una insoportable ausencia de ideas.

Yo, que siempre he amado la música con constancia y sin la menor infidelidad, con frecuencia, escuchando mis músicas más queridas, me sorprendo dándoles la espalda y diciendo en voz baja con enojo: ¡Vamos, música! ¿Por qué siempre repites? ¿No eres ya suficientemente lenta? ¡En vez de narrar con vivacidad, vuelves a lo mismo! ¡En vez de representar las pasiones, te aferras sólo a las palabras! El poeta se afana en reducir a lo esencial los acontecimientos, ¡y tú los alargas! ¿De qué le sirve dar energía a su estilo y hacerlo apresurado, si tú lo sepultas bajo inútiles trinos? En tu estéril abundancia, ¡queda, quédate con las canciones por todo alimento, hasta que conozcas el lenguaje sublime y tumultuoso de las pasiones!

Si en el teatro, Señora, la declamación es ya un abuso de la narración, el canto, que es un abuso de la declamación, no constituye, pues, sino un abuso del abuso. Añadid la repetición de frases, y ved en qué queda el interés: La acción languidece, algo me falta; me distraigo; el aburrimiento me gana; y si entonces trato de adivinar qué es lo que más deseo, con frecuencia me doy cuenta de que ello no es más que al final del espectáculo.

*(Oscuro sobre Beaumarchais).*

CONDE ALMAVIVA  
*(Aplaudiendo)*

Bella voce! Bravissima!

FÍGARO  
*(Como Rosina)*

Oh! Mille grazie!

*(Don Basilio y Figaro se alternan en la imitación del Doctor Bartolo).*

DON BASILIO

Certo, bella voce,  
Ma quest'aria...

*(Entre risas de todos)*

FÍGARO

La musica a' miei tempi...

*(Cada vez con más incontenibles carcajadas)*

DON BASILIO

Ah! quando...  
Cantava Caffariello...

*(Volviendo ya a los ademanes propios de Figaro y como recordando)*

FÍGARO

E poi...

*(Con ridicula exageración amorosa)*

L'aria dice Giannina,  
Ma io dico Rosina...

*(Abandonando momentáneamente la representación)*

CONDE ALMAVIVA

Bravo, signor barbiere,  
Ma bravo!

FÍGARO

Eh, niente affatto:  
Scusi, son debolezze.

CONDE ALMAVIVA  
*(Riendo y deseando continuar la farsa)*

E poi?

FÍGARO  
(Haciendo memoria)

E poi?  
E poi...

DON BASILIO  
(Interviniendo con exagerada (inventada)  
autoridad, para representar su propio papel)

E poi...  
Don Basilio.

CONDE ALMAVIVA  
(Volviendo a representar a sí mismo)

Cosa veggo!

FÍGARO  
(Con menor exageración, pues ahora es a sí  
mismo a quien representa, sin ánimo alguno  
de ridiculizarse. Para sí)

Quale intoppo!

DON BASILIO  
Servidor di tutti quanti.

CONDE ALMAVIVA  
Don Basilio, come state?

DON BASILIO  
Come sto?

FÍGARO  
(A Don Basilio)  
Colla febbre, Don Basilio,  
Chi v'insegna a passeggiar?

(Durante toda la escena, Don Basilio dará la  
réplica con una seguridad y un aplomo que  
en su momento no tuvo. Figaro, cuando toma  
su puesto, lo hace para corregirle exagerando  
la aprensión que mostró, e incluso más, en la  
escena evocada).

DON BASILIO  
Colla febbre?

CONDE ALMAVIVA  
E che vi pare?  
Siete giallo com' un morto.

DON BASILIO  
(Con dignidad)

Sono giallo?

FÍGARO  
(Corriendo a Don Basilio)

No, no, no.

(Imitándole con afectada aprensión)

Sono giallo come un morto?

(Tomando el pulso a Don Basilio y volviendo  
a su propia identidad)

Bagatella!  
Cospetton! Che tremarella!  
Questa è febbre scarlattina!...

DON BASILIO  
(Incrédulo. Con irritación creciente)

Scarlattina?

FÍGARO  
(Corrigiéndole y exagerado al máximo)

Scarlattina?

CONDE ALMAVIVA  
Via, prendete medicina,  
Non vi state a rovinar.

FÍGARO  
Presto, presto, andate a letto.

DON BASILIO  
(Tratando de que prevalezca la dignidad de  
su papel)

Voi paura inver me fate.

FÍGARO  
(Corrigiéndole sin dejarle terminar)

Voi paura inver me fate.  
Che color!

CONDE ALMAVIVA  
Che brutta cera!

FÍGARO  
(Corrigiéndole)

Brutta cera?

CONDE ALMAVIVA  
Dice bene, andate a letto.

FÍGARO  
Presto, andate a riposar.

DON BASILIO  
*(No pudiendo soportar ya las burlas  
exageradas de Figaro)*

Non gridate, non gridate!  
Non gridate, per pietà!

*(Tras una pausa, cambia de actitud:  
él también obtuvo su recompensa en aquel  
trance. En definitiva, salió de la ocasión con  
una cumplida bolsa de dinero que el Conde le*

*(Entre risas comienzan a hablar en voz más baja y a recordar otros episodios de sus vidas.  
Es ahora Don Basilio quien toma iniciativa).*

*entregó, y esto es lo que a continuación se,  
apresura a subrayar)*

DON BASILIO  
*(Al Conde)*  
Si, si... ma voi mi diste...

*(Gesto de dinero. Volviendo a la  
representación)*

Una borsa...  
Ma che tutti sian d'accordo.  
Eh, non son sordo.  
Non mi faccio più pregar.  
Dunque vado.

Buona sera, ben di core.  
Poi diman si parlerà.

## ESCENA TERCERA

*(Regocijo general)*

DON BASILIO  
*(Sin perder su identidad, pero valiéndose  
de algún elemento complementario  
que le facilite la imitación de Marcellina,  
madre de Figaro).*  
*(Con asombro)*

Una spatola impresa al braccio destro?

FÍGARO  
*(Recordando su papel del momento, es decir,  
•representando• con cierta exageración)*

E a voi chi il disse?

DON BASILIO  
*(Como Marcellina)*

Oh, Dio!  
E desso...

FÍGARO  
E ver, so io.

CONDE ALMAVIVA  
*(Precipitándose a coger alguna prenda  
o postizo que le identifique con el Doctor  
Bartolo, e imitando sus ademanes)*

Chi?

FÍGARO  
Chi?

CONDE ALMAVIVA  
*(En su propio papel)*

Chi?

DON BASILIO  
*(Como Marcellina)*

Raffaello.

CONDE ALMAVIVA  
*(Como Doctor Bartolo)*

... Emmanuel?

<p><b>DON BASILIO</b> (<i>Como Marcellina</i>)</p>	<p>(<i>A Figaro</i>)</p>
E i ladri ti rapir'?	Lascia, iniquo!
<p><b>FÍGARO</b></p>	<p><b>FÍGARO</b></p>
Presso un castello.	Susanna. No, Carresta. Senti, o cara.
<p><b>CONDE ALMAVIVA</b> (<i>Idem, señalando a Don Basilio</i>)</p>	<p><b>CONDE ALMAVIVA</b> (<i>Como Susanna, dando un bofetada a Figaro</i>)</p>
Ecco tua madre.	Senti questa!
<p><b>FÍGARO</b></p>	<p><b>DON BASILIO</b> (<i>Como Marcellina</i>)</p>
Balia?	Lo sdegno calmate. Mia cara figliuola. Sua madre abbraciate Che vostra or sarà.
<p><b>CONDE ALMAVIVA</b> (<i>Como Doctor Bartolo</i>)</p>	<p><b>CONDE ALMAVIVA</b> (<i>Como Susana</i>)</p>
No, tua madre.	Sua madre?
<p><b>FÍGARO</b></p>	<p><b>DON BASILIO</b> (<i>Como Marcellina</i>)</p>
Cosa sento!	Sua madre?
<p><b>CONDE ALMAVIVA</b> (<i>Despojándose de todo aditamento y volviendo a su propia identidad. Con asombro</i>)</p>	<p><b>CONDE ALMAVIVA</b> (<i>Como Susana</i>)</p>
Sua madre!	Tua madre?
<p><b>DON BASILIO</b> (<i>Idem. Señalando el espacio vacío que antes ocupaba el Conde, fingiéndose el Doctor Bartolo</i>)</p>	<p><b>CONDE ALMAVIVA</b> (<i>Como Susana</i>)</p>
Ecco tuo padre.	Tua madre?
<p>(<i>Corre a abrazar a Figaro, que ante la viva efusión, aunque fingida, de Don Basilio, muestra cierta aprensión</i>)</p>	<p><b>FÍGARO</b></p>
Figlio amato!	E quello è mio padre, Che a te lo dirà.
<p><b>FÍGARO</b></p>	<p><b>CONDE ALMAVIVA</b> (<i>Como Susana</i>)</p>
Parenti amati!	Suo padre?
<p><b>CONDE ALMAVIVA</b> (<i>Que ahora se ha disfrazado levemente de Susanna y se hace pasar por ella. Viendo la efusión reinante entre Figaro y Don Basilio/Marcellina. Con fingido despecho</i>)</p>	<p><b>DON BASILIO</b> (<i>Como Marcellina</i>)</p>
Giusti dei, che infedeltà!	Suo padre.
	<p><b>CONDE ALMAVIVA</b></p>
	Tuo padre?

FÍGARO  
E quella è mia madre,  
Che a te lo dirà.  
  
*(Todos se abrazan. Repiten las frases,  
alternando su propia identidad con la que  
encarnan o han encarnado hasta aquí).*

TODOS  
Suo padre?

CONDE  
Tuo padre?

CONDE  
*(Doctor Bartolo)*  
Sua madre?

CONDE  
*(Susana)*  
Tua madre?

DON BASILIO  
Suo padre.

DON BASILIO  
*(Marcellina)*  
Sua madre.

FÍGARO  
Mio padre?  
Mia madre?  
Mio padre.  
Mia madre.

*(Don Basilio abandona el grupo  
y, adelantándose, señalando a Figaro,  
dice con sorna.)*

DON BASILIO  
Dovunque Monsignore è qualcosa,  
Guardate che io son niente.

*(Vuelve al grupo. Del conjunto, en un cierto  
momento, se separa Figaro, que se adelanta  
hacia el público).*

FÍGARO  
*(Estupefacto)*  
E lei, è lui, sono io, sei tu; no, non siamo noi;  
Eh ma, chi allora?

*(Vuelve a integrarse en el grupo. Mientras  
duran las interrogaciones, las afirmaciones,  
los abrazos, se va haciendo la luz sobre  
Beaumarchais, que habla a la Asamblea de  
las Cámaras del Parlamento, desde el lateral  
derecho).*

BEAUMARCHAIS  
Sin embargo, señorías, lo he dicho con  
frecuencia y debo repetirlo con  
agradecimiento igual al bien proporcionado:  
mis enemigos no me han quitado nada.  
Desde el momento en que han declarado  
que yo ya no era nadie, todo el mundo se ha  
empeñado en tenerme en cuenta. Todos me  
han acogido y aconsejado; todo el mundo ha  
solicitado mi presencia; me han prodigado  
todo tipo de ofrecimientos. Por todas partes,  
yendo de viaje, he encontrado amigos  
y hermanos; incluso potencias extranjeras  
me han ofrecido un honroso retiro en sus  
Estados. Pero, ¿qué ciudadano francés,  
señorías, podría adoptar otra patria que la  
suya? Si no supiese vivir deshonorado,  
al menos podría declararse en todas partes  
censurado con injusticia. Ah!  
He experimentado demasiado este  
sentimiento universal de equidad, como para  
no hacer honor a mis compatriotas como se  
merecen y no demostrar ahora mi más vivo  
agradecimiento.

*(Pausa)*

Me doy cuenta de que esta digresión ha  
devorado el tiempo destinado a mi defensa.  
Debo terminar, señorías, pero antes he de  
manifestar que al confiarme a la apasionada  
elocuencia de mi defensor, me rindo  
enteramente a la sabiduría del Señor  
Abogado General y a la justicia de la  
Asamblea de las Cortes.

*(Hace una reverencia y se retira.  
Del grupo, que ha continuado en parecidos  
ademanes a los del principio,  
vuelve a adelantarse Don Basilio)*

**DON BASILIO**

*(Con sorna, refiriéndose a Figaro)*

Partour où Monsieur est quelque chose,  
observez que je ne suis rien.

*(Vuelve al grupo. Figaro avanza hacia el público)*

**FÍGARO**  
*(Estupefacto)*

On se débat; c'est vous, c'est lui, c'est moi,  
c'est toi; non, ce n'est pas nous: eh mais, qui  
donc?

*(Figaro vuelve al grupo. En el grupo, las frases han ido cambiando progresivamente, del italiano al francés)*

**TODOS**

Son père?

**CONDE ALMAVIVA**

Ton père?

**CONDE**  
*(Doctor Bartolo)*

Sa mère?

**CONDE**  
*(Susanna)*

Ta mère?

**DON BASILIO**

Son père.

**DON BASILIO**  
*(Marcellina)*

Sa mère.

**FÍGARO**

Mon père?

Ma mère?

Mon père.

Ma mère.

**DON BASILIO**

*(Feliz. Como Marcellina, al Conde disfrazado de Susanna)*

Embrasse ta mère, ma jolie Suzannette.

*(Le abraza)*

**CONDE ALMAVIVA**

*(Como Susanna, con asombro)*

Vous, sa mère?

*(Quitándose el disfraz y ya como él mismo)*

Sa mère!

**DON BASILIO**

*(Radiante)*

Voilà ton père.

*(Señalando al Conde, que ya está disfrazado de Doctor Bartolo)*

**CONDE**

*(Como Bartolo, señalando a Don Basilio)*

Ta propre mère.

**FÍGARO**  
*(Trastornado)*

O... o... oh! Aïe de moi.

**DON BASILIO**  
*(Aludiendo a Figaro)*

Emmanuel.

**CONDE**  
*(Bartolo)*

Rafaello.

**DON BASILIO**  
*(Con asombro)*

Dieux! C'est lui!

**FÍGARO**  
*(Categórico)*

Oui, c'est moi.

**DON BASILIO**

*(Besando con afectación el brazo de Figaro)*

... ce hiéroglyphe à ton bras...

*(Interrumpiendo la frase, entran dos mimos y comienza la Escena Cuarta).*

## ESCENA CUARTA

*(Toda la escena se desarrolla velozmente, pero no más de lo que permita reconocer convenientemente la identidad de los mimos y el carácter de cada movimiento.)*

*Los mimos, aparte la disposición del espacio escénico, deben moverse principalmente en torno a los tres cantantes: Figaro, Almaviva y don Basilio. Estos, cada cual acorde a su condición, mostrarán la hilaridad que les produce el torbellino que les circunda.*

*Pausadamente y divertidos, beberán los tres en armonía. Sin embargo, a lo largo de la escena, el poco airoso papel desempeñado por el Conde-mimo irá agriando el humor del Conde Almaviva -cantante-, especialmente por la descarada mofa de que será objeto por parte de Figaro -cantante y por la sólo algo más discreta de Don Basilio. Tanta será la irritación final del Conde, que terminará por hacer mutis poco antes de que*

*Figaro-cantante, con evidentes muestras de feliz embriaguez, dirija la palabra al público, haciéndole cómplice de su chanza.*

*Dos mimos, Figaro y Antonio, sacan a escena un sofá y hacen mutis.*

*Aparecen otros dos mimos: Susanna y Cherubino. El segundo galantea a la doncella, que rechaza los requiebros con gracia no exenta de coquetería.*

*Aparece casi entre cajas otro mimo, y allí se detiene. Es el Conde, que mira a su alrededor, como buscando a alguna persona. Cherubino, aterrizado ante su presencia, se esconde detrás del sofá. El Conde se acerca a galantear a Susanna. La joven trata de ocultar al paje. El Conde se sienta en el sofá y coge amorosamente la mano de la criada, gesto que ella rechaza con carácter.*

*Otro mimo se aproxima con aire de quien busca a alguien: es Don Basilio.*

*Es ahora el Conde quien trata a toda costa de esconderse y quiere hacerlo tras el sofá.*

*Susanna se interpone entre el paje y su señor. El Conde aparta dulcemente a la criada, mientras Cherubino gira a toda prisa y se tiende en el sofá. Susanna le cubre con un paño sin que el Conde, que ya se oculta tras el mismo mueble, se haya percatado de nada.*

*Entra Don Basilio y, no sin malicia, menciona las pretensiones de su señor hacia Susanna.*

*Ella rechaza categóricamente tal conversación. Don Basilio dice algo a Susanna referido a Cherubino que provoca la furiosa salida del Conde de su escondite. Susanna casi se desmaya. Los caballeros tratan de sentarla en el sofá, pero ella consigue zafarse de sus brazos. El Conde da cuenta de algo que le ha ocurrido y, en la narración, retira el paño del sofá y descubre al paje, estallando de furia. Sorpresa general. Mutis rápido.*

*Dos mimos más, Figaro y de nuevo Antonio, traen dos bastidores que simulan sendos marcos de puerta: uno lo sitúan al lado izquierdo y otro al derecho, los dos en posición oblicua al espectador. Mutis. Llegan otros dos mimos: Susanna y Cherubino. Este trae otro bastidor-puerta que coloca en el centro, frente al público, algo más atrás de los dos anteriores, que quedarán, pues, de puertas laterales. Susanna hace un gesto dirigiéndose al telar y desde éste, a la misma altura de la puerta frontal, descuelgan un bastidor-ventana. Mutis. Sale un nuevo mimo: la Condesa. Se sienta en el sofá. Aparecen, atravesando la puerta central, Susanna y Cherubino. La Condesa manda echar la llave a la puerta derecha. Las dos mujeres comienzan a desvestirse ligeramente y a maquillar al paje. Por requerimiento de su señora, la doncella sale por la puerta del fondo. El Conde llama a la puerta derecha.*

*Espanto general. La Condesa hace a Cherubino atravesar la puerta izquierda. El paje echa la llave por dentro. Abre la Condesa al Conde. Airado, éste muestra a su esposa una carta, al parecer comprometedor. Cherubino, al otro lado de la puerta*

izquierda, no puede contener un estornudo. El Conde se alarma. Quiere saber quién hay en el gabinete contiguo. La Condesa trata de calmarle. El Conde va hacia la puerta izquierda, pero su esposa le detiene. Discuten. Por la puerta del fondo entra Susanna sin ser vista. Se detiene al ver la situación y se esconde. El Conde cierra con llave la puerta del fondo y obliga a la Condesa a acompañarle. Salen por la puerta derecha y echa la llave correspondiente por fuera. Mutis. Susanna sale de su escondite a la vez que Cherubino del suyo. Tratan en vano de abrir las otras puertas: están cerradas con llave. La ventana es la única salida. Susanna no puede detener al paje que, sin pensarlo dos veces, salta de la ventana al jardín y huye desprovisto. Susanna ocupa el escondite del paje. Vuelven los Condes, discutiendo aún. Almariva trae en la mano una llave: es la de la puerta izquierda. Ante el terror de la Condesa, llama a la puerta y, al no obtener respuesta, utiliza las llaves. Aparece Susanna. Sorpresa de los esposos. La doncella, sin ser vista por el Conde, informa a su señora de la huida del paje.

Por la puerta derecha entra Figaro-mimo e intenta llevarse a Susanna. El Conde le detiene y muestra interrogativamente la carta que antes utilizase con la Condesa. El criado finge no estar al corriente de nada. Entra Antonio por la derecha. Lleva una maceta de claveles tronchados. Alguien —explica— acaba de tirarse desde la ventana y ha aplastado sus plantas. Embarazo de las mujeres. Figaro afirma ser él el autor del desaguisado. Antonio, todavía escéptico, hace intención de entregar a Figaro un despacho

que lleva en la maceta y que se le ha caído al valiente saltador, pero el Conde coge el documento e interroga a Figaro sobre su naturalera. Nueva escena de inquietud entre las damas. Figaro piensa. Por fin, susurros de la Condesa a Susanna, de Susanna a Figaro, y éste sale victorioso del trance y el Conde burlado. Los mimos hacen mutis llevándose los bastidores.

*Figaro-cantante, con muestras de haber bebido más de la cuenta, avanza hacia el público. Se refiere al Conde-cantante, que, furibundo, ha abandonado ya la escena. Sus palabras son imitación de las de aquél.)*

#### FÍGARO

Che imbarazzo è mai questo!  
Un foglio anonimo...  
La cameriera...  
La padrona confusa... un uom che...  
Dal balcone in giardino...  
Che dice esser quel...  
Non so cosa pensar.

*(Mientras, luz tenue de Beaumarchais que, sentado en la silla de su despacho, ha presenciado divertido la pantomima, acompañándose de una copa de licor.)*

*Figaro se retira hacia el centro del escenario, se sienta en el sofá y se queda dormido. Lo mismo le ocurre a Beaumarchais. Oscuro. Sólo dos luces tenues sobre Beaumarchais y Figaro. La luz va bajando hasta el oscuro total que permita a Figaro pasar al nivel superior sin ser visto.)*

## ESCENA QUINTA

#### VOCES EN OFF

¡Señor!, Figaro me dijo que no me negase...  
Advertiré a Figaro de esto.  
¡Ante todo, corramos para avisar a Figaro!

*(Sobre este fondo, se percibe con claridad una conversación de Figaro con Susana.)*

#### FÍGARO

Resumiendo, Susanna. Desde que estamos en París y mi señor Almariva perdió a su hijo mayor por libertino, por pendencias del juego, bien sabes cómo ha cambiado todo para nosotros y hasta qué punto el carácter del Conde se ha vuelto sombrío y terrible.

¡Cómo su otro hijo, León, parece habersele hecho odioso, lo desgraciada que es la Señora, cómo aumenta la ternura hacia su protegida la señorita Florestine y, sobre todo, el empeño que tiene en desnaturalizar su fortuna!

SUSANNA

¿Sabes, mi pobre Fígaro, que empiezas a desvariar? Si ya sé todo eso. ¿qué necesidad hay de repetírmelo?

FÍGARO

Bueno es repetir las cosas y tener la seguridad de ser bien entendido. ¿No hemos comprobado en varias ocasiones que ese astuto irlandés, azote de esta familia, tras haber realizado diversas embajadas como secretario del Conde, se ha adueñado de los secretos de todos? ¿Que ese intrigante ha sabido conducirles de la indolente España a este país sacudido de arriba a abajo por revueltas sin número, esperando poder aprovechar mejor la desunión en que viven y separar al marido de la esposa, casarse con la pupila y apoderarse de los bienes de una casa que se arruina por momentos?

SUSANNA

En fin, ¿y qué puedo yo hacer?

FÍGARO

No perder de vista a ese Honoré-Tartuffe-Bégearss, y ponerme al corriente de todos sus movimientos.

SUSANNA

No te acostumbres a cargar de epítetos su apellido. Puede perjudicar tus proyectos. Además, yo ya te repito todo lo que dice.

FÍGARO

¡Oh, lo que dice no es sino lo que él quiere decir! Pero debes cazar al vuelo las palabras que se le escapan, el menor gesto, un movimiento; ahí está el secreto del alma.

*(Luz en el nivel superior, donde se desarrolla toda la escena. Al centro, Bégearss y el Conde*

*Almariva, de pie, cerca de una mesa pequeña).*

CONDE ALMAVIVA

*(Visiblemente conmovido y pesaroso)*

No quiero ocultarle los detalles de mi afrenta; escucha: un cierto León de Astorga, que fue en tiempos paje a mi servicio, y a quien llamábamos Cherubino...

MAYOR BÉGEARSS

Le conocí; los dos servíamos en el regimiento en el que, por vuestra gracia, fui nombrado Mayor. Hace ya veinte años que aquel desdichado murió.

CONDE ALMAVIVA

Pues bien; Cherubino tuvo la audacia de amar a la Condesa; le alejé de Andalucía. Un año después del nacimiento de mi hijo mayor, marché a América como virrey de Méjico; en vez de permanecer en Madrid, o en mi palacio de Sevilla, o de vivir en Aguas Frescas, mi esposa decidió vivir en el castillo de Astorga. Allí pasó mis tres años de ausencia y allí dio a luz a los nueve o diez meses de mi marcha, que sé yo, a ese miserable niño, que ha heredado los rasgos de un pérfido y que hoy me llama padre.

MAYOR BÉGEARSS

Pero ¿hay alguna falta que veinte años de arrepentimiento no borren?

CONDE ALMAVIVA

*(Sin escuchar a Bégearss)*

Mi desgracia es no poseer pruebas.

*(Mientras el Conde Almariva habla, Bégearss, subrepticamente, deja sobre la mesita un joyero, de cuyo doble fondo sobresale, como por descuido, una carta).*

CONDE ALMAVIVA

*(Viendo en ese momento el joyero)*

El joyero de la Condesa... Ese doble fondo contiene algunos papeles...

*(Precipitándose hacia él. El Mayor Bégearss finge tratar de impedir que el Conde Almariva coja la carta).*

MAYOR BÉGEARSS

Supongo, Señor, que no pretenderéis...

CONDE ALMAVIVA

«Si por casualidad se os presentaran evidentes algunos hechos», me decíais hace un momento, «estaríais excusado de indagar...»

MAYOR BÉGEARSS

¡Por mi vida entera, no quisiera ser cómplice de tal atentado! ¡Devolved a su lugar esos papeles, Señor, si no queréis que os abandone!

*(Bégearss se aleja algunos pasos y, casi en la penumbra, sonríe ante el éxito de su estratagema).*

CONDE ALMAVIVA

El azar me brinda esta oportunidad, y yo seguiré su consejo.

*(Se sienta apesadumbrado y lee para sí la carta. Con amargura...)*

¡Ah! Pérfida Rosina..., a pesar de mis ligerezas, tú has sido la única por la que he sentido...

*(Oscuro)*

*(Luz sobre el Mayor Bégearss. Este, dirigiéndose a Florestine, a quien no se ve, que da la espalda al público, sentada en un sillón hacia el lateral izquierdo).*

MAYOR BÉGEARSS

Señorita Florestine:

*(Cada palabra con doble sentido)*

El Señor Conde se ha ocupado de vos desde la más tierna infancia. El marido de vuestra madre, al morir, os puso bajo su tutela; él le dio palabra de cuidar vuestra educación, de velar por vos en todo sentido, y la mantendrá hasta el final, concediéndos un noble esposo. Vos sois digna de toda confianza del

Señor Conde. Corresponded como se merece a tan tierno protector. Le debéis más de cuanto pensáis...

*(Fingiéndose no querer hablar)*

Su tutela no es más que un deber... El fue el amigo... el amigo secreto de vuestra madre... Vuestro amor por León, el hijo del Conde... idebéis desechar tan engañoso sueño, que podría tener consecuencias funestas para las dos!

*(Con firmeza)*

¿No os ha dicho el Señor Conde: «llámame padre»? Despertad, querida niña!

*(oscuro)*

*(Nuevamente luz sobre el Mayor Bégearss, quien se dirige ahora a León, que ocupa supuestamente una butaca que da la espalda al público hacia el lateral derecho).*

MAYOR BÉGEARSS

¡León! Vos amáis a Florestine; hace tiempo que lo vengo notando... Cuando aquel funesto duelo acabó con la vida de vuestro hermano, poniéndoos a vos en su lugar, pensé con excesivo orgullo que podría influir en el Señor Conde para que permitiese vuestra unión con Florestine. Le he abordado de todas las formas imaginables; pero una resistencia invencible ha rechazado siempre mis esfuerzos. Desolado al ver por tierra un proyecto que yo juzgaba hecho para felicidad de todos...

*(Como antes)*

Perdonad, mi buen amigo, voy a deciros algo que os causará profundo dolor, pero debo hacerlo ahora mismo para salvarlos de vuestra propia desgracia. He obligado a vuestro padre a romper su silencio, a confiarme su secreto: «Oh, amigo mío» —me ha dicho—, «conozco bien los sentimientos de mi hijo querido; pero, ¿cómo crees que puedo concederle a Florestine por esposa? Aquélla a quien todos creen mi ahijada..., es mi hija; Florestine es hermana de León...».

Comprenderéis que os hago esta confidencia a condición de que no hagáis público tan fatal secreto, de que no se conozca nunca... Desvelar la vergüenza de un padre sería un crimen.

(Oscuro)

(Luz sobre el Mayor Bégearss y el Conde Almaviva, al centro).

MAYOR BÉGEARSS

Vuestro... hijo León no es culpable en absoluto de su amor por Florestine; sin embargo, permaneciendo él a su lado, ¿cómo puedo unirme en matrimonio a esa criatura, como vos tan generosamente deseáis, a esa criatura que, presa ella misma de sus sentimientos, no cederá más que por respeto a vos?

CONDE ALMAVIVA

Te comprendo, amigo mío, y tu reflexión me decide a hacer partir a León de inmediato. Sí, también yo seré menos desgraciado, al no tener ante mis ojos continuamente la fatal prueba: pero, ¿cómo abordar este asunto con la Condesa? ¿Querrá ella separarse de su hijo? ¿Será inevitablemente el escándalo?

MAYOR BÉGEARSS

(Fingiéndose hablar contra su voluntad)

El escándalo... no..., el divorcio, permitido en esta avanzada nación, os consentirá hacer uso de otros medios.

CONDE ALMAVIVA

(Algo indignado)

¡Yo, airear mi vergüenza!

MAYOR BÉGEARSS

(Sin escucharle)

Y no olvidéis a ese insolente criado. Perdonad, Señor, pero mi amistad me obliga a deciroslo: sois demasiado confiado; Fígaro ha descubierto nuestros proyectos. De criado, barbero y cirujano, vos le habéis consentido pasar a tesorero, a secretario, una especie de factótum.

(Ladinamente)

Enviando a León a Malta, querréis sin duda que un hombre de vuestra confianza le acompañe. Fígaro, halagado por tan delicado empleo, no puede dejar de aceptar.

(El Mayor Bégearss se retira levemente. El campo de luz aumenta lo suficiente para ver ahora también a Fígaro; todos al centro, pero convenientemente distanciados entre sí: el Conde en primer término, hacia el lateral izquierdo, sentado. Algo más atrás, sin ser visto por el Conde, hacia el lateral derecho, de pie, el Mayor Bégearss. Aún algo más atrás, al centro, sin ser visto por el Mayor Bégearss, Fígaro).

MAYOR BÉGEARSS

Encore un pas de fait!... Ah, noble espion! Le fleur des drôles! Qui faites ici le bon valet, et voulez nous souffler la dot, en nous donnant des noms de comédie! Grâce aux soins d'Honoré-Tartuffe, vous irez partager la malaise des caravanes, et finirez vos inspections sur nous.

FÍGARO

Non. s'il vous plaît, Monsieur le Major! Nous compterons ensemble auparavant. Vous apprendrez de moi qu'il n'y a pas que les sots qui triomphent. Grâce à l'Àriane-Suzon, je tiens le fil du labyrinthe, et le Minotaure est cerné... Je t'envelopperai dans tes pièges, et te démasquerai si bien!

CONDE ALMAVIVA

(Con la carta en la mano, sumido en un evidente y profundo dolor. Aparte, mirando la carta).

Ah! Rosine! où est le temps? Mais tu t'es avilie!...

MAYOR BÉGEARSS

Bégearss! Heureux Bégearss! Plus d'à moitié Seigneur Comte d'Almaviva? Encore un pas, et tu l'es tout à fait.

FÍGARO

C'est l'enfer concentré... c'est le diable. Docteur en toute hypocrisie! vrai major

d'inférial Tartuffe! Voici une lettre de toi oi tu poses le masque.

CONDE ALMAVIVA  
(*Con creciente ira*)

Les misérables femmes, en se laissant séduire, ne savent guère les maux qu'elles appréhendent!... Elles vont... Le monde accuse un père qui dévore en secret ses peines!

(*Mientras el Conde Almariva termina su última intervención, Figaro ha avanzado lo suficiente como para ser visto por el Mayor Bégearss. Lo que sigue es ya dialogado entre ambos*).

MAYOR BÉGEARSS

Eech! C'est Monsieur Figaro!

(*Se cruzan miradas amenazantes*)

Il n'est pas essentiel qu'un sage entende tout, quand il sait si bien deviner.

FÍGARO

Chacun se sent des petits talents que le Ciel lui a départis.

MAYOR BÉGEARSS

Et l'intrigant compte-t-il gagner beaucoup avec ceux qu'il nous montre ici?

FÍGARO

Ne mettant rien à la partie, j'ai tout gagné... si je fais perdre l'autre.

MAYOR BÉGEARSS  
(*Irritado*)

On verra le jeu de Monsieur.

(*Progresivamente, el Conde Almariva sale de su ensimismamiento y presta atención al diálogo*).

FÍGARO

Oui, infâme Bégearss! Je vous ai surpris tantôt que vous remettiez une lettre de Madame à Monseigneur, une lettre que vous-même connaissiez fort bien.

MAYOR BÉGEARSS

Insensé! C'est toi qui vas payer pour tous!

FÍGARO  
(*Sacando una carta*)

Voilà une épouvantable lettre: le secret de l'enfer est là, votre secret.

CONDE ALMAVIVA  
(*Interviniendo ante la alarma de Bégearss*)

Et moi j'allais lui donner ma Florestine! ma fortune!

(*Coge la carta de Figaro*)

MAYOR BÉGEARSS  
(*Solicito, al Conde Almariva*)

Mon ami! Vous êtes encore trompé!

CONDE ALMAVIVA

Homme cruel, sortez de ma maison; l'enfer n'est pas aussi profond que vous!

MAYOR BÉGEARSS  
(*Con rabia*)

Ah... Je suis joué!

FÍGARO

Laissez en paix une famille que vous avez remplie d'horreur.

MAYOR BÉGEARSS  
(*A Figaro, amenazadoramente*)

Malheureux!

(*Súbitamente comienza a caer sobre Bégearss una fina lluvia de rosas, ante el asombro del Conde y de Figaro*).

MAYOR BÉGEARSS

Diluvian le rose  
Sull'arsa mia testa.  
Le membra ho corrose  
Dai raggi e dai fior.

M'assale la mischia  
Di mille angioletti.

Trionfan gli eletti  
Ma il reprobò fischia.

*(Bégearss-Mefistofele, con cara de seráfica  
estupidez creciente, asciende hacia lo alto  
hasta desaparecer).*

CONDE ALMAVIVA  
*(Aludiendo a Fígaro)*

Gracias a este buen y antiguo servidor,  
mi imprudencia ha sido reparada. Se acerca  
una edad en que las buenas gentes se  
perdonarán los errores generosamente  
y disculparán también las debilidades

pasadas. Fígaro, toma estos dos mil luíses  
como anticipo de la recompensa que  
mereces.

FÍGARO

¿Yo, Señor? No, os lo ruego. ¿Cómo echar a  
perder por vil dinero el buen servicio  
realizado? Mi recompensa será morir en  
vuestra casa.

*(Cuando están a punto de fundirse en un  
abrazo, Oscuro total y Beaumarchais  
despierta del sueño).*

## ESCENA SEXTA

*(Beaumarchais, apenas repuesto del sueño, se  
dirige a su biblioteca, de la que elige un  
volumen: es el manuscrito de Le mariage de  
Fígaro. Lo hojea y, en voz alta, hace la  
siguiente reflexión:)*

BEAUMARCHAIS  
*(Con segundo sentido)*

En general, el gran defecto de mis *Bodas de Fígaro* es que no tiene visos de realidad. No recuerda en absoluto la imagen de la sociedad en que vivimos; esas bajas costumbres y corruptelas ni siquiera tienen el mérito de ser ciertas. Es precisamente la misma opinión que leí en un hermoso discurso impreso, compuesto sin duda por un hombre de bien, solamente algo escaso de ingenio para convertirse en escritor mediocre. He de aceptar que la generación pasada recuerda bastante a los caracteres de mi pieza y que la generación venidera se les parecerá también.

*(Con afectación)*

Pero la presente no tiene nada en común con ellos. Nunca he encontrado marido sobornador, ni señor libertino, ni cortesano

ambicioso, ni juez ignorante o falto de ecuanimidad, ni abogado que difame, ni gente mediocre en puestos de importancia, y si hay espíritus puros de corazón que, no reconociéndose en mis imperfectos personajes, se irritan contra mi obra y la difaman sin descanso, es solamente por respeto a sus abuelos y ternura a sus pequeños.

*(Seco)*

Espero que después de esta declaración me dejen de una vez tranquilo.

*(Entreabre nuevamente el libro y sonrío)*

«... fingiendo haber bebido más de la cuenta...»

*(Durante la primera parte de la escena, la luz continúa con la misma intensidad sobre Beaumarchais. Como si se tratase de la dramatización de lo que lee el autor, la escena se desarrolla entre Almoviva, Fígaro y Don Basilio; poco a poco, la atención de Beaumarchais pasa del libro a sus personajes y la complacencia da paso al enfado al ver que la acción se va por derroteros distintos a los prefijados en la comedia).*

CONDE ALMAVIVA  
*(Entrando por el lateral izquierdo. Va vestido de soldado y fingiéndose bebido)*

Eh!, di casa!... buona gente!...

Eh!, di casa!... niun mi sente!

FÍGARO  
*(Entra apresuradamente por el lateral derecho. Toma algunos postizos que le permiten caracterizarse del Doctor Bartolo)*

Chi è costui?...

Che brutta faccia!

È ubriaco! chi sarà!

CONDE ALMAVIVA  
*(Al ver a Fígaro-Bartolo, sacando un papel del bolsillo)*

Siete voi... dottor Balordo?

FÍGARO

Che balordo?

CONDE ALMAVIVA  
*(Leyendo)*

Ah, ah, Bertoldo!

FÍGARO

Che Bertoldo?

Andate al diavolo!

Dottor Bartolo.

CONDE ALMAVIVA

Ah, bravissimo;

Dottor Barbaro; benissimo.

FÍGARO

Un corno!

CONDE ALMAVIVA

Dunque voi... siete dottore?

FÍGARO

Son dottore..., sì, signore.

CONDE ALMAVIVA

Ah, benissimo; un abbraccio

Quà, collega.

FÍGARO

Indietro!

CONDE ALMAVIVA  
*(Enseñándole una carta)*

Dell'alloggio sul biglietto

Osservate, eccolo qua.

FÍGARO  
*(Para sí)*

Dalla rabbia e dal dispetto

lo già crepo in verità.

Ah, ch'io fo, se mi ci metto,

Qualche gran bestialità!

*(Lee la carta)*

*(Del fondo entra, en ese momento, Basilio, completamente distraído. Al verle, Fígaro se apresura a ponerle encima algún que otro aditamento que le permita interpretar el papel de Rosina. Basilio, al darse cuenta del juego que se le propone, da muestras de diversión y, literalmente arrastrado por Fígaro hacia el primer término de la escena donde se está desarrollando la acción, comienza a desempeñar su papel).*

DON BASILIO

*(Imitando la voz y ademanes de Rosina)*

Un soldado...

... il tutore!

CONDE ALMAVIVA

*(En voz baja a Basilio-Rosina)*

Son Lindoro.

DON BASILIO  
*(Como Rosina)*

Oh ciel! Che sento!

FÍGARO

Signorina, che cercate?

Presto, presto, andate via.

DON BASILIO  
*(Rosina)*

Vado, vado, non gridate.

CONDE ALMAVIVA  
*(A Figaro-Bartolo, siguiendo a  
Basilio-Rosina hacia lo que se supone es el  
interior de la casa)*

Dunque vado.

FÍGARO  
*(Deteniéndole)*

Oh, no, signore,  
Qui d'alloggio non può star.

CONDE ALMAVIVA  
Come? Come?

FÍGARO  
Ho il brevetto d'esenzione.  
*(Saca un pergamino)*

Ecco qua.

*(Lee)*

Con la presente  
Il dottor Bartolo, etcétera,  
Esentiamo...

CONDE ALMAVIVA  
Andate al diavolo!  
*(De un manotazo tira el pergamino de las  
manos del Dottor Bartolo)*

Non mi state più a seccar.

FÍGARO  
*(Irritado)*

Cosa fa, signor mio caro?

CONDE ALMAVIVA  
*(Tajante)*  
Zitto là, Dottor somaro.  
Il mio alloggio è qui fissato  
E in alloggio qui vò star.

FÍGARO  
*(Blandiendo un bastón)*

Oh, son stufo, mio padrone;  
Presto fuori, o un buon bastone  
Lo farà di qua sloggiar.

CONDE ALMAVIVA  
*(Amenazador)*

Dunque lei, lei vuol battaglia?  
Ben! Battaglia le vò dar.  
Bella cosa è una battaglia;  
Ve la voglio qui mostrar.

*(Durante su última intervención, el Conde se  
aproxima hasta Don Basilio-Rosina con una  
carta que esconde a la mirada de  
Figaro-Dottor Bartolo).*

CONDE ALMAVIVA  
*(A Rosina)*

Giù il fazzoletto.

*(El Conde deja caer al suelo la carta  
y Don Basilio-Rosina hace lo mismo con  
el pañuelo, que tapa así la carta).*

FÍGARO  
*(Dándose cuenta del juego)*

Ferma, ferma!...

CONDE ALMAVIVA  
Che cos'è?... ah...

FÍGARO  
Vò vedere.

CONDE ALMAVIVA  
Sì, se fosse una ricetta!  
Ma un biglietto... è mio dovere...

*(Recoge la carta y el pañuelo y se lo da  
a Don Basilio-Rosina)*

DON BASILIO  
*(Rosina)*  
Grazie, grazie!

*(Cambia la carta por otro folio  
que saca del vestido)*

FÍGARO  
Grazie un corno!  
Qua quel foglio, impertinente!

*(Coge el folio de Rosina y lee)*

•Quattro gradini, una lanterna,  
cinque parruche, pomata fina.  
Ah, che vedo! ho presso abbaglio!

CONDE ALMAVIVA  
(*Aparte*)

Bravo, bravo, il mammalucco  
Che nel sacco entrato è già.

FÍGARO  
(*De un solo y brusco movimiento, se quita el  
disfraz de Doctor Bartolo y adopta de nuevo  
su propia identidad, como si llegase en ese  
momento*)

Alto là!  
Che cosa accadde,  
Signori chiasso è questo?  
Eterni Dei!  
Già sulla strada  
A questo strepito  
S'è radunata  
Mezza città.

DON BASILIO  
(*Rosina*)

Zitti, che battono...

FÍGARO

Chi mai sarà?

CONDE ALMAVIVA

Chi è?

(*Hasta este momento ha de quedar claro que  
tanto el Conde en su papel, como Fígaro en el  
del Doctor Bartolo y luego repitiendo su  
propia entrada, y Don Basilio imitando el  
comportamiento de Rosina en tal ocasión,  
han realizado un juego para ellos divertido.*)

(*Beaumarchais ha seguido la acción  
complacido hasta la entrada de Fígaro (•Alto  
là•). La complacencia se ha convertido en  
enojo y ya al grito interno de «La fuerza»  
interviene decididamente, libro en mano,  
para imponer, en Almariva, Fígaro y Basilio  
se opera un doble desenmascaramiento: ya no  
son el falso soldado, el Doctor Bartolo ni  
Rosina, pero tampoco son el Conde ni Fígaro*)

*ni Basilio. Son tres cantantes de ópera  
interrumpidos en plena exhibición de sus  
dotes artísticas).*

BEAUMARCHAIS

¡No, no, no!

(*Va con premura hacia donde están los  
cantantes*)

¡Nadie llama a la puerta!  
¡Nadie manda callar y Fígaro no interviene  
para nada en esta escena!

(*Un poco para sí, con desdén*)

... Registi...

(*La interrupción es mal recibida por los  
cantantes, que hablan entre sí en voz baja  
pero de forma claramente inteligible.*)

CONDE ALMAVIVA

Ma chi è questo?

FÍGARO

Ma che vuole?

DON BASILIO

E come si permette?

CONDE ALMAVIVA  
(*Llamando entre cajas*)

Maestro Soggeritore!

DON BASILIO

Ma tu lo conosci?

FÍGARO  
(*Algo despectivo*)

Ma... sembra l'autore.

CONDE ALMAVIVA  
(*Con fastidio*)

Ci mancava questa.

DON BASILIO  
(*Despectivamente*)

E che centra?

BEAUMARCHAIS  
(Libro en mano, señalando el lugar  
adecuado)

Acto segundo, escena decimocuarta: Rosina,  
el Conde y Figaro no está.

(Toma a Figaro del brazo y le saca de la  
escena. Lee.)

Bartolo: ¿Salís al fin?

El Conde. Bien, me voy. Adiós, Doctor; sin  
rencor. Un ruego: pedid a la muerte que se  
olvide de mí en las próximas campañas;  
nunca la vida me ha sido tan querida.

Bartolo: Marcháos. Si yo tuviese influencia  
sobre la muerte...

Conde: ¿Sobre la muerte? ¡Ah!, Doctor. Vos  
hacéis tanto por ella que no creo que ose  
rechazar vuestro ruego.

(Levanta la vista del libro)

Y el Conde hace mutis.

(Obliga al Conde a salir de la escena. Queda  
Don Basilio solo, que esboza un gesto de  
incomprensión).

(Oscuro)

(Breve interludio instrumental)

## ESCENA SÉPTIMA

(Sobre el oscuro, al terminar la música o sobre la música, se oye la voz en off de Beaumarchais).

### LA VOZ DE BEAUMARCHAIS

Muchas personas ignoran hasta qué punto  
el grado de indecencia y audacia de algunos  
defensores prostituye su pluma o su voz en  
los tribunales; jugando con la indiferencia  
pública y con la fácil credibilidad de la gente,  
y sobre todo contando con el apoyo de la  
maldad que siempre acompaña a quien  
injuria, no hay falsedad ni calumnia que no  
lancen en sus causas, seguros de conseguir su  
propósito cuando la persona a la que insultan  
es un hombre al que ellos mismos juzgan  
indigno del repeto público; parece entonces  
que la turba de los fracasados no espera más  
que la señal de sus injurias para dar rienda  
suelta al resentimiento que provoca su escaso  
éxito en la vida.

Los abogados, dicen, tienen grandes  
privilegios. Felizmente, no todos hacen uso  
de ellos. Si no fuese así, habría que  
abandonar el foro ante la imposibilidad de  
reformularlo...

Me aseguran que no obtendré la asistencia de  
un abogado de oficio, pero eso no puede ser.  
Poniendo límites tan arbitrarios a todo,  
ampliando o restringiendo los derechos de  
cada persona según intereses particulares,  
¿qué quedaría de cierto en nuestras leyes?  
Los tribunales desconfiarían de su propia  
eficacia y los ciudadanos no creerían en su  
libertad. El desorden y la confusión estarían  
en la base de todo y el despotismo oriental  
sería menos peligroso que tamaña anarquía...

Gentes sencillas de la sociedad, personas que  
gozáis de la autoridad de un buen monarca,  
cada uno de nosotros, franceses, tiene el  
honor de ser ciudadano en los tribunales;  
solamente en el foro es donde podemos  
mantener el derecho de igualdad.

(Vuelve a utilizarse ahora el nivel superior,  
ya usado en la Escena Quinta).

VOZ INTERNA

Su Señoría el Juez Goëzman Brid'Oison.

*(Luz. El nivel superior simulará ahora un altísimo estrado al que llega en ese momento el Juez Brid'Oison. En el nivel inferior, esperando la vista de su caso, el Conde Almoviva, disfrazado de Marcelina, y, a su lado, Fíguro y Beaumarchais, juntos, como si fueran una sola persona).*

CONDE ALMAVIVA

*(Imitando siempre la voz de Marcelina.  
Al Juez)*

Quoi! C'est vous qui nous jugerez?

JUEZ BRID'OIISON

Est-ce j'ai acheté ma charge pour autre chose?

CONDE ALMAVIVA

C'est un grand abus que de les vendre!

JUEZ BRID'OIISON

Oui, l'on-on ferait mieux de nous les donner pour rien.

CONDE ALMAVIVA

«Voi, signor, che giusto siete,  
Ci dovete or ascoltar».

JUEZ BRID'OIISON

Contre qui plai-aidez vous?

CONDE ALMAVIVA

*(Señalando a Fíguro y a Beaumarchais)*

Monsieur, contre ce malhonnête homme.

FÍGARO  
*(Para sí)*

«Son dei stolidi, son dei pazzi.  
Cosa mai vengono a far?»

BEAUMARCHAIS

*(Al Juez, con humor y excesiva cortesía)*

Yo no tengo ninguna queja contra la dama, ni siquiera por ese leve mal humor que la

domina en este momento; al contrario, deseo manifestarle mi disgusto, al deber a un proceso criminal la oportunidad de presentarle mis respetos por vez primera.

*(Al Conde-Marcellina)*

En cuanto a la atrocidad de mi alma a que vos aludís, espero probar por la moderación de mis respuestas y por mi conducta respetuosa que vuestro consejero os ha informado mal sobre mí.

JUEZ BRID'OIISON  
*(A Fíguro)*

J'ai vu ce ga-arçon-là?

FÍGARO

Oui, Monsieur le Juge; pour l'extrait, et le supplément d'extrait.

JUEZ BRID'OIISON

On-on doit remplir les formes.

FÍGARO

Assurément, Monsieur: la forme est le patrimoine des tribunaux.

JUEZ BRID'OIISON

Parece que la forme, voyez-vous, la forme!

«Forma mutata mutatur substantia», car «semper in obscuris quod minimum est sequimur». La forme, «in obscuris» et «visum viso», voyez, «Portatur leviter, quod portat quisque libenter», trop mieux, «quia accesorium naturam sequitur principalis». Que «cum sunt partium jura obscura, res favendum est potius quam actori».

D'avantage «pecuniae obediunt omnia». En «resolutione loquendo», voyez, «quod medicamenta morbis exhibent, hoc jura negotiis». Et «Interpone tuis interdum gaudia curis», car «magis elucescunt», sçavez, «semper in stipulationibus», en «alea judiciorum», souvent «gardent brevitate moderni», trop «quae pro eo quod». Vous, «qui prior est tempore potior est jure» et «en secunda secuindae», ce «sed cum ambo-mieux».

FÍGARO

Son confuso, son stordito.  
Disperato, sbalordito!  
Certo, un diavol dell'inferno  
Qui mi ha fatto capitar.

CONDE ALMAVIVA  
(Imitando voz femenina)

¡A fe mía que nada puedo contestar a este  
fárrago de brutalidades! ¡Mucho tiempo ha  
de sobrarle a Monseñor

(Refiriéndose a Beaumarchais-Figaro)

para perderlo en escribir tantas boberías!  
¡Escribid, escribid, que en general todas las  
respuestas del Señor Beaumarchais son falsas  
y «sugeridas» por terceros!

BEAUMARCHAIS  
(Al Conde-Marcellina)

¡Ah, señora! Por lo que veo, habéis recordado  
repentinamente la lección aprendida, pero  
debiórais haberla aplicado con más cuidado.  
Buena parte de detalles que en mi  
interrogatorio se mencionan os son  
completamente extraños. Vos, pues, no  
podéis saber si mis respuestas son verdaderas  
o falsas, y por lo que se refiere a «sugerir», sin  
duda os habéis confundido, ya que, teniendo  
la opinión vuestro consejero de que estoy a la  
cabeza de un grupo de dudosa honestidad,  
os habrá dicho que yo sugiero respuestas a  
los demás, y no que las mías son sugeridas  
por terceros.

Pero, Madame Coëzman..., ¿no tenéis, en  
cambio, nada que decir sobre la carta que  
tuve el honor de escribiros y que me ha  
procurado la audiencia de vuestro esposo?

JUEZ BRID'OISON

Marcelline de Verte-Allure contre Figaro.

FÍGARO

Je vous dirai en bien peu de mots le fait,  
Monsieur le Juge.

JUEZ BRID'OISON

En voilà beaucoup d'inutiles, car vous n'avez  
que la défense: lisez la promesse de mariage.

CONDE ALMAVIVA  
(Leyendo un pliego)

«Je soussigné reconnais avoir reçu de, etc.,  
dans le château d'Aguas-Frescas, la somme  
de deux mille, etc., laquelle somme je lui  
rendrai à sa réquisition, dans ce château;  
et je l'épouserai, par forme de  
reconnaissance, etc.»

FÍGARO

Malice, erreur ou distraction! «Laquelle  
somme je lui rendrai, «ou» je l'épouserai»;  
ce qui est bien différent.

JUEZ BRID'OISON

Y a-t-il «et» dans l'acte, ou bien «ou»?

CONDE ALMAVIVA

Il y a «et».

FÍGARO

Il y a «ou».

CONDE ALMAVIVA  
(Alargando el pergamino hacia el juez)

Lisez vous-même.

JUEZ BRID'OISON

«et»... «ou»... «et»... «ou»... Le mot est si mal  
écrit... il y a un pâté.

FÍGARO

C'est la conjonction alternative «ou»!

CONDE ALMAVIVA

C'est la conjonction copulative «et»!

FÍGARO

«ou»!

CONDE ALMAVIVA

Pour trancher, Monsieur le Juge, nous  
passons qu'il y ait «ou».

«Laquelle somme je lui rendrai dans ce château, où je l'épouserai».

FÍGARO

Point du tout. C'est sans virgule.

*(Durante la discusión, Beaumarchais continúa hablando y, en un cierto momento, el Conde Almoviva ha de darle la réplica hablada).*

BEAUMARCHAIS

¿Qué decís, señora, de la carta que os fue entregada por un lacayo de vuestra casa, a quien yo a mi vez se la había entregado en presencia de terceros? Vuestro criado contestó que no podría entregársela en ese momento porque el Señor Goëzman estaba con vos; subió al fin al insistir yo, y me dio la siguiente respuesta:

«Podéis subir a los aposentos del Señor; acudirá enseguida por la escalera interior». Y así fue, en efecto.

CONDE ALMAVIVA

¡Todo es falso! Nunca dísteis esa carta a mi criado, de modo que es imposible que yo la haya tenido en mis manos; yo declaro que nunca he recibido carta alguna del Señor Beaumarchais, y que no he tenido nada que ver con esa audiencia.

BEAUMARCHAIS

Pero, ¿a qué conclusiones nos hacéis llegar, Madame? Por mi honor no puedo continuar. Decidid quién de los dos esposos abrió la carta que dio origen a la audiencia; pero si insistís en la idea de que no fuisteis vos, no digáis luego que yo comprometo en este asunto a vuestro esposo, el Juez Goëzman: ¡Vos misma lo habéis hecho!

CONDE ALMAVIVA

Pareil fripon appelle ça payer ses dettes!

FÍGARO

Lorsque les tribunaux ont toléré des défenseurs, s'est dégradé le plus noble Institut.

CONDE ALMAVIVA

On a corrompu le grand Juge, il corrompt l'autre, et je perds mon procès.

JUEZ BRID'OISON  
*(Enojado, al Conde)*

Ah! c'est trop fort! Je vous dénonce, et, pour l'honneur du tribunal, je demande qu'avant faire droit sur l'autre affaire, il soit prononcé sur celle-ci.

FÍGARO

*(Divertido, al público)*

Che bel colpo, che bel caso.  
E cresciuto a tutti il naso.  
Qualche Nume a me propizio  
Qui l'ha fatta capitar.

CONDE ALMAVIVA  
*(Histórico, a Beaumarchais)*

¡Dejadme tranquila, Monsieur! Si fuese necesario responder a tantas impertinencias, estaríamos aquí hasta mañana con esa estúpida carta. Mantengo cuanto he dicho y no diré una sola palabra más.

BEAUMARCHAIS  
*(Al Juez, iracundo)*

Ha llegado el momento de la verdad! Un hombre ha firmado instigado por vos una falsa declaración, que puede perder para siempre a varias personas honestas; y porque su arrepentimiento estropearía vuestros planes, ¡ya no es tiempo de acudir a la corte! Estas son las ideas que me hierven en el cerebro y hacen estallar la cabeza: ¡ya no hay tiempo! ¡Y vos sois magistrado! ¡A dónde hemos llegado, Dios mío!

*(Antes de acabar el concertante, la luz empieza a parpadear y poco a poco se va tornando luz natural de anochecer. Durante la transición, los personajes se muestran intranquilos. Bruma).*

JUEZ BRID'OISON  
*(Inicia el descenso del estrado y se quita la peluca y la toga, volviendo así a ser Don Basilio)*

Signor Conde!

CONDE ALMAVIVA  
*(Quitándose el disfraz  
de Marcellina)*

Ma che c'è?

FÍGARO  
*(Como interrogándole acerca de  
lo que ocurre)*

Don Basilio...!

## ESCENA OCTAVA

*(Don Basilio vuelve a lo alto de la escalera que desciende desde el piso superior. Está en posición de distinguir todo con bastante nitidez y divertirse de lo lindo a costa de los acontecimientos.)*

*El Conde y Figaro se encuentran algo distantes a causa de la oscuridad. Durante toda la escena, Beaumarchais deambula sin ver nada, tratando de encontrar a alguien).*

CONDE ALMAVIVA

Eh, Figaro dammi man  
Poter del mondo!  
Eh, fammi lume.

*(Figaro, lejos, enciende una luz)*

Dove sarà Rosina?

FÍGARO

Ora vedremo.

*(Todavía entre bruma, poca luz, por el lateral derecho aparece una dama: la Condesa)*

CONDE ALMAVIVA

Eccola appunto

*(Junto a la Condesa, un caballero que la  
corteja)*

DON BASILIO  
*(Con sorna)*

«Io son di sasso»

*(Don Basilio ve y oye todo cuanto ocurre)*

BEAUMARCHAIS  
*(Para sí)*

Io non capisco niente.

*(El Conde y Figaro cada vez más separados)*

CONDE ALMAVIVA

*(Al ver a la Condesa cortejada por otro  
hombre)*

Ma per pietà...

DON BASILIO

Eccoici della crisi al grande istante!

BEAUMARCHAIS  
*(Para sí)*

Non so s'io veglio o dormo.

CONDE ALMAVIVA  
*(Furioso, casi para sí)*

Almaviva son io.

*(Aparece otra figura femenina, fondo  
derecho. Es Susanna. Llega acompañada de  
un caballero)*

FÍGARO

M'inganno! A quel capello  
Che nell'ombra veggio, parmi Susanna.

CONDE ALMAVIVA  
*(Por la Condesa)*

Ah, nel sen mi batte il core!  
Un altr'uom con lei si stà.

DON BASILIO  
*(Refiriéndose a los caballeros)*

Se i ribaldi ancor stan saldi,  
La faccenda guastarán.

FÍGARO  
(Con desdén)

Guarda, guarda il mio talento  
Che bel colpo saprà far!...  
Presto andiamo!

*(Se encamina con decisión hacia la pareja de la que, se supone, forma parte Susanna. Al mismo tiempo, el Conde, furioso, hace lo propio hacia el otro grupo, de tal modo que se cruza antes con Figaro, a quien toma por su rival, dándole una bofetada)*

CONDE ALMAVIVA

Perchè voi nol ripetete,  
Ricevete questo qua.

DON BASILIO  
(Riendo)

Oh ciel! Il Conte.

FÍGARO \*

Ah! ci ho fatto un bel guadagno.

BEAUMARCHAIS  
(Con rabia, buscando aún la salida)

Va tutto a meraviglia!  
Ma il meglio manca ancor.

*(Las dos parejas, por lugares distintos, hacen mutis al fondo. Beaumarchais se cruza con Figaro, pero sin reconocerle)*

BEAUMARCHAIS

Chi passa?

FÍGARO  
(Con rabia)

Passa gente.

*(Entran dos hombres por el lateral derecho, con una luz. Uno de ellos es idéntico a Don Basilio. De este parecido, el verdadero Don Basilio no se da cuenta hasta que Figaro no lo hace notar en voz alta).*

DON BASILIO  
(Algo alarmado, pero divertido)

Ah cospetto! che ho veduto!  
Alla porta una lanterna...  
Due persone!... Che si fa?

CONDE ALMAVIVA  
(Viendo también la llegada de los dos hombres)

... due persone...

*(Figaro y el Conde ya próximos)*

FÍGARO  
(Cerca del Conde)

... una lanterna...

BEAUMARCHAIS  
(A Figaro y al Conde)

Che si fa?

*(Beaumarchais ya forma grupo con Figaro y el Conde)*

CONDE ALMAVIVA  
(A Figaro)

E, Figaro, men vò.

FÍGARO  
(A Beaumarchais)

Andate: io poi verrò.

*(El Conde y Beaumarchais se encaminan hacia el lateral izquierdo)*

BEAUMARCHAIS  
(Con desesperación, volviendo al lugar anterior)

Ah disgraziati noi! Come si fa?

*(Desde este momento, Don Basilio, siempre en alto, se divierte de una vez por todas a costa de quienes tanto se burlaron de él).*

DON BASILIO  
(Con sorna)

Tutto è tranquillo e placido.  
Entrò la bella Venere:

Col vago Marte prendere,  
Nuovo Vulcan del secolo,  
In rete son già qua.

*(Señalando al grupo)*

FÍGARO

Che avviene mai?

CONDE ALMAVIVA

L'uscita non v'è più.

*(Se aproximan los dos hombres)*

BEAUMARCHAIS

Chi mai l'avrà levata?

*(Los dos caballeros, Don Basilio-mimo y su  
acompañante, van avanzando hacia el lugar  
que ocupa el grupo).*

CONDE ALMAVIVA

Quale inciampo crudel!

FÍGARO

Zitti... sento gente. Ora ci siamo...  
Eccoli qua...

*(Viendo ya de cerca a los dos hombres)*

Don Basilio!

*(Al oír su nombre, Don Basilio cesa en su  
actitud irónica y acude con presteza a  
desenmascarar al impostor)*

DON BASILIO

*(Por Figaro)*

La volpe vuol sorprendermi  
E secondar non vo.

*(Los dos hombres se deslizan rápidamente  
y desaparecen cuando llega Don Basilio al  
grupo formado por Figaro, el Conde  
y Beaumarchais)*

*(Oscuro total, progresivo y rápido)*

CONDE ALMAVIVA

Cosa avvenne?

## ESCENA NOVENA

*(Desde el lateral derecho desfilan lentamente cuatro individuos encapuchados que cargan un ataúd a la sola luz de las antorchas. Espanto general. Poco a poco ha ido subiendo el volumen de una música grabada.)*

VOZ FEMENINA EN OFF

Porgi, amor, qualehe ristoro  
Al mio duolo, ai miei sospir':  
O mi rendi il mio tesoro,  
O mi lascia almen morir.

*(Mientras se oye la voz grabada, empieza el  
Concertante)*

DON BASILIO

Heilig die Reine, die nun in göttlicher  
Schar vor dem Ewigen steht!

FÍGARO

Susanna!

CONDE ALMAVIVA

Rosina!

BEAUMARCHAIS

Marie!

CONDE ALMAVIVA

Susanna!

FÍGARO

Marie!

DON BASILIO

Lisette!

BEAUMARCHAIS

O heat, dry up my brains! Tears seven times  
[salt,

Burn out the sense and virtue of mine eye!  
By heaven, thy madness shall be paid with  
[weight,

Till our scale turn the beam. O rose of May,  
Dear maid, kind sister, weet Ophelia!...

O, treble woe  
Fall ten times double on that cursed head  
Whose wicked dead thy most ingenious

[sense,  
Deprived thee of! Hold off the earth awhile,  
Till I have caught her once more in mine  
arms.

DON BASILIO

*(Con sereno dolor y como recordando)*

O dann alle Rache, alle! Gott! Bist du  
unschuldig! «Wenn du schuldig bist erwarte  
keine...» Gott!... «Über dein Elend soll noch  
die Verachtung eines Bruders... O dann alle  
Rache, alle! alle glühende Rache auf dem  
Verräter!»

FÍGARO

Tot! Marie, Marie! Dort, die Fackeln dort!  
Ihre traurigen Begleiter! Ein Zauberspiel!  
Es ist... ist ein Nachtgesicht! Verschwindet,  
Geister der Nacht!; mit ängstlichen  
Schrecknissen mir in der Weg stellt.  
Marie! Marie! Nimm mich mit dir!

CONDE ALMAVIVA  
*(Con violencia)*

Gott im Himmel! Wie aus der stumpfen  
Unentschlossenheit mich das herrliche  
Gefühl... Rache! Wie aus der Vernichtung  
meiner selbst. Ach! Dank sei dir... Ach! Ein  
Labsal sendest. Rache. Ach! der grimmige,  
entsetzliche Durst nach seinem Blute füllt  
mich ganz. Wie ich die dürstende Rache in  
meinem Busen fühle!

BEAUMARCHAIS  
*(Con fiereza)*

Ich habe dich nicht retten können, so sollst  
du gerächt werden. Ich schnaube nach seiner  
Spur, meine Zähne gelüftet's nach seinem  
Fleisch, meinem Gaumen nach seinem Blut.  
Bin ich ein rasendes Tier geworden! Mir  
glüht in jeder Ader, mir zuckt in jeder Nerve,  
die Begier nach ihm! Ich würde den ewig  
hassen, der mir ihn jetzt mit Gift vergäbe, der  
mir ihn meuchelmörderisch aus dem Wege  
räumte.

*(Súbitamente y esto es importante que sea  
entendido doblemente como interrupción  
brusca del ambiente de tragedia reinante,  
pero no menos como culminación de una  
exaltación disparatada, hasta cierto punto  
abocada al ridículo, movido como por resorte  
mecánico, del ataúd asoma un brazo y en la  
mano un folio.*

*La aparición se resaltaré con un cañón de  
luz, con el fin de conseguir un efecto parecido  
al de la entrada de la vedette principal:  
el folio. Estupor y silencio generales. Tras los  
iniciales segundos, Don Basilio, el Conde  
Almaviva y Figaro se precipitan hacia la  
carta, pero Beaumarchais, con autoridad,  
se impone, y es él quien recoge el escrito).*

## ESCENA DÉCIMA

*(Tenue luz general. Cenital sobre Beaumarchais, situado al centro en primer plano. De izquierda a derecha, y separados entre sí, Don Basilio, Figaro y el Conde Almaviva, cada uno con luz cenital)*

BEAUMARCHAIS  
*(Lee)*

•La Convención al ciudadano Pierre Auguste Caron, Señor de Beaumarchais.

Ciudadano:

Por fin obran en nuestro poder múltiples pruebas de vuestras acciones al servicio de siempre ocultos y cambiantes intereses, que os han llevado a efectuar, y aún hoy las provocan, numerosas suplantaciones de personalidad que habéis tratado siempre de enmascarar bajo un aire de falso y malentendido patriotismo.

Pasaremos por alto aquel primer paso hacia el transformista consumado que sois en la actualidad, y que os llevó, quizá movido por quién sabe qué inconfesables inclinaciones, a haceros pasar por un joven ambiguo, de nombre Cherubino; la experiencia os serviría ciertamente, años después, cuando en Londres fuisteis el Caballero d'Eon. En un derroche de imaginación no exenta de humor, mantuvisteis correspondencia con vos mismo, firmando al otro lado del canal como Demoiselle d'Eon, personalidad con la que llegasteis a difamar vuestro verdadero nombre en cartas dirigidas al Conde de Vergennes, que están ahora en nuestro poder.

Nuestros informadores han extremado su acostumbrado celo hasta el punto de referirnos no sólo vuestras aventuras realizadas, sino también las que proyectabais llevar a cabo. No nos ha pasado por alto que en un futuro próximo pensabais tomar la identidad de un cierto Mayor Bégearss, de origen irlandés, para cuyo desempeño os iban a ser de gran utilidad vuestros contactos con los independentistas americanos. Pero vayamos a los hechos.

En vuestros escritos, no en aquellos destinados a la escena, sino en esos otros, numerosos, cuya finalidad última es mover las más superficiales pasiones del público en vuestro favor, habeis atacado en varias ocasiones al Cuerpo de Jurisconsultos, quizá movido por el rencor provocado por la excesiva frecuencia de vuestras visitas al foro, casi siempre por vuestra propia culpa. Tal encono no tiene demasiado sentido si se considera que esos magistrados denostados por vos os han favorecido en varias causas. Sin embargo, vuestro desprecio por la magistratura no os han impedido, antes bien, ha facilitado, el que en alguna ocasión os hayais hecho pasar por juez, con el ridículo nombre de Guzmán Brid'Oison.

En otras ocasiones, vuestro orgullo ha cedido a la conveniencia momentánea y la personalidad suplantada ha sido de más discreto vuelo. Una de vuestras caracterizaciones predilectas ha sido la del Maestro de Música don Basilio.

*(Cara de asombro de Don Basilio)*

En cuyo papel estuvisteis a punto de caer en nuestro poder, al sorprender uno de nuestros espías una sospechosa conversación en la que reclamabais el uso de la artillería en apoyo de, hasta el momento, desconocidos propósitos. ¡No hay Don Basilio! ¡Sois vos mismo, Señor de Beaumarchais, que para entrar y salir a conveniencia vuestra de las más dispares causas, no escatimasteis esfuerzos y hacíais uso de vuestros conocimientos musicales de la infancia!

*(La luz sobre Don Basilio se apaga cuando éste hace un gesto de impotencia, recogido tardíamente por la mirada de Beaumarchais).*

Otro papel ampliamente desarrollado por vuestro genio dramático ha sido el que os ha llevado a suplantar en multitud de ocasiones al Conde Almaviva, Señor de Aguas-Frescas y ex- virrey de Méjico.

*(El Conde, irritadísimo, hace ademán de ir a quitarle la carta a Beaumarchais, pero es detenido por la fuerza por dos figurantes y obligado a abandonar la escena).*

Lo que empezó como nocturna aventura amorosa a tres leguas de Sevilla fue tomando otro cariz. El verdadero Conde fue cediendo terreno a vuestras intrigas y de América ya no regresó aquí, sino vos, haciendoo pasar por el Conde, apareciendo y desapareciendo de las Cortes europeas según os requerían o no otros empeños que, bajo aspecto de obras bienhechoras para facilitar la libertad de las naciones, os permitían vivir cómodamente a costa de la sangre derramada por los que dejaban su vida por un ideal. ¿O acaso había otra causa para fundar una compañía que abasteciese a los insurrectos americanos del armamento necesario? ¿Qué otro motivo os llevó, si no, a comprar vos mismo fusiles a Holanda?

Pero vuestro papel magistral, Señor de Beaumarchais, fue el de Figaro.

*(Asombro de Figaro. Durante la lectura siguiente, todo va quedando en penumbra en segundo plano, hasta no verse más que la silueta de Figaro. A la vez, sobre Beaumarchais irá creciendo la luz).*

¿Pensasteis, acaso, que tantas coincidencias iban a pasar desapercibidas a los servidores del Estado? Habéis ido demasiado lejos en vuestro orgullo, seguro de no ser nunca descubierto. Con desmedida inconsciencia, sólo atribuible a vuestra presunción, disteis vos mismo pistas que fueron puntualmente seguidas; el origen desconocido de Figaro y esa extraña educación en manos de bandidos, malamente y por exceso, ocultaban vuestra acomodada niñez.

El propio Figaro, en vuestra pluma, afirma haber probado fortuna en el teatro; y bien,

Señor de Beaumarchais, ¿no sois autor de varias piezas teatrales? ¿Y el tiempo de prisión de Figaro no tiene en vuestra vida justa equivalencia? ¿No habeis conocido, siquiera por breve tiempo, la acogedora oscuridad de Fort-l'Évêque y de l'Abbaye?

¿No resulta demasiada casualidad que Figaro decida probar fortuna como impresor —como, por otra parte, vos mismo hicisteis— precisamente en Madrid, donde asuntos de índole familiar os llevaron, facilitando otro tipo de gestiones menos confesables?

No, señor Pierre Auguste Caron, tampoco Figaro existe sino como mera invención vuestra para posibilitar mil y un enredos de los que casi siempre habeis salido con los bolsillos crecidos y la fama intacta. Pero ya vuestras escaramuzas tocan a fin. Francia y, con ella, el mundo, os concederá su perdón con una sola condición: del mismo modo que creasteis tipos y suplantasteis personalidades para vuestro provecho personal, debéis ahora utilizar la pluma para devolver a la vida al Conde Almaviva a su vuelta de Méjico. El y Figaro volverán a la escena para defender un solo ideal: el triunfo de la moral justa y bien entendida en la que cada cosa y cada persona tienen su sitio y no otro, su función inintercambiable, el único orden imaginable. Sólo así se olvidarán vuestras no siempre claras aventuras.

*(Breve pausa. Beaumarchais dobla la carta y luego, con parsimonia y buen humor, se dirige al público. Aumenta la luz general)*

A fe mía, señores, que los hombres no tienen donde escoger, sino entre la estupidez y la locura. Así pues, donde no puedo sacar provecho busco, al menos, divertirme. ¡Y viva la alegría!

*(Un poco más bajo)*

Quién sabe si el mundo existirá aún dentro de tres semanas.

*(Mutis)*

*FIN DE LA ÓPERA*

El libreto de *Figaro* es un montaje de textos, procedentes en su mayor parte de los libretos de *Il Barbiere di Siviglia* rossiniano y de *Le Nozze di Figaro* de Mozart, originales de Cesare Sterbini y Lorenzo Da Ponte, respectivamente. Otros textos han sido tomados de los originales respectivos de Beaumarchais y de la tercera de las obras que integran su Trilogía en torno a Fígaro, el drama *La Mère Coupable*, así como de varias de sus numerosas *Memorias*, *Prólogos* e *Informes*. Finalmente, se han utilizado también, éstos de forma breve, textos de diversa procedencia: del *Tercer libro de Pantagruel* de François Rabelais; del libreto que el mismo Arrigo Boito preparó para su *Mefistofele*; del Conde Carlo Pepoli, texto a su vez utilizado por Rossini para un *Bolero que figura en las Soirées Musicales*, del *Hamlet* de Shakespeare, del *Clavijo* de Goethe y del libreto que Wagner compuso para *Tannhäuser*. Hay, asimismo, algunos textos propios. A continuación se cita la exacta procedencia de los empleados en cada escena.

### Escena Primera

Los textos de Fígaro proceden de la Cavatina del Acto I (n.º 2) de *Il barbiere...* de Sterbini, de la Escena III, acto V, de *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais, y de las escenas VII y VIII del Acto II de *La mère coupable* de Beaumarchais.

El Conde Almaviva utiliza textos de la Cavatina del Acto I (n.º 1) y Duetto del Acto I (n.º 4) de *Il barbiere...* de Sterbini, del Recitativo ed Aria del acto III (n.º 17) de *Le nozze...* de Da Ponte y del Acto II, escena II, de *La mère coupable* de Beaumarchais.

Don Basilio: Aria del Acto I (n.º 6) de *Il barbiere...* de Sterbini.

Juez Brid'Oison: fragmento del Capítulo XXXIX de *Le tiers livre des faits et diets*

*heroiques du bon Pantagruel* de François Rabelais.

Mayor Bégearss: Acto IV, escena IV, de *La mère coupable* de Beaumarchais.

Beaumarchais: Fragmentos de la *Requête à la Commune de Paris* (1789) de Beaumarchais.

### Escena Segunda

El diálogo entre Fígaro, el Conde y Don Basilio está realizado a partir de los números diez, once, doce y trece del Acto II de *Il barbiere...* de Sterbini.

Los textos de Beaumarchais proceden de la *Lettre modérée* (1775) de Beaumarchais.

El texto del Aria *L'invito* es del Conde Carlo Pepoli.

### Escena Tercera

Los textos italianos de Don Basilio, Fígaro y Almaviva proceden de la Escena V, Acto III, de *Le nozze...* de da Ponte.

Los textos franceses son de las escenas XVI y XVIII del Acto III de *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais.

El texto empleado por Beaumarchais está tomado de la *Requête du sieur Beaumarchais* (1776).

### Escena Cuarta

La Pantomima utiliza movimientos de las escenas V, VI y VII del Acto I y del Acto II de *Le nozze de Figaro*, de da Ponte.

El texto de Fígaro procede de la Escena I del Acto III del mismo libreto.

### Escena Quinta

Los textos en español y en francés proceden de *La mère coupable* de Beaumarchais.

Los versos italianos del Mayor Bégearss son del libreto que Arrigo Boito escribió para su ópera *Mefistófele*.

### Escena Sexta

El primer texto de Beaumarchais está tomado del *Préface à Le Mariage de Figaro* (1785), de Beaumarchais.

El diálogo sucesivo hasta la interrupción de Beaumarchais procede del n.º 8, Acto I, de *Il barbiere...* de Sterbini.

### Escena Séptima

Los tres textos recitados por Beaumarchais en off al comienzo de la escena proceden de la *Troisième mémoire dans le procès Kornman* (1788) y de la *Quatrième mémoire* de 1774, ambos de Beaumarchais.

Los textos italianos son de la escena XII del Acto II de *Le nozze...* de Da Ponte. Los textos franceses pertenecen a la escena XII, XII, XIV y XV del Acto III de *Le mariage...* de Beaumarchais, salvo el párrafo del Juez Brid'Oison sobre la forma, extraído del Capítulo XI del *Tercer Libro de Pantagruel* de Rabelais. Los textos en español son de la *Mémoire à consulter* (1773) y del *Supplément au mémoire à consulter* (1773), de Beaumarchais.

### Escena Octava

Los textos de esta escena proceden de los números 15 y 16 del Acto II de *Il barbiere...* de Sterbini, y de las escenas 9, 11, 12 y 13 del Acto IV de *Le nozze...* de Da Ponte.

### Escena Novena

Los textos italianos del Conde, Fígaro y Don Basilio que abren la escena son de los números 1 y 9 del Acto I de *Il barbiere...* de Sterbini; el de la voz en off es el de la Cavatina de la Condesa, del Acto II (n.º 10) de *Le nozze...* de Da Ponte.

Los dos versos alemanes de don Basilio son de Richard Wagner y proceden del final del Acto III de *Tannhäuser*.

El texto inglés es de Shakespeare, escena V del Acto IV y escena I del Acto V de *Hamlet*.

Los demás textos alemanes son de la escena II, Acto I, y del Acto V de *Clavijo* de Goethe.

### Escena Décima

El último párrafo de Beaumarchais, terminada ya la lectura de la carta, es de la escena V, Acto III, del *Barbier de Séville* de Beaumarchais.

El resto de los textos y las pequeñas modificaciones de algunos de los textos mencionados son originales.

*J.R. Encinar*



# TEATRO LÍRICO NACIONAL

# LA ZARZUELA



Sobrintendente: José Antonio Campos

Director Musical Asociado: Miguel Ángel Gómez Martínez

## OPERA 88

REPRESENTACIONES  
DE ABONO

Con el patrocinio del  
**BC BANCO CENTRAL**

19, 23, 26, 28 y 30 de enero,  
a las 20 horas.

### LA BOHÈME

(Puccini)  
Luis Lima  
Ilona Tokody, Carmen González,  
Paolo Gavaneli, Alfonso  
Echeverría, Enric Serra

Dirección musical:  
Anthoni Ros-Marbá  
Dirección de escena:  
Horacio Rodríguez Aragón.  
Escenografía y Figurines:  
Hugo de Ana  
(Reposición de la producción  
del Teatro Lírico Nacional, 1986)

13, 16, 19, 22 y 25 de febrero,  
a las 20 horas

### ATTILA

(Verdi)  
Yevgeny Nesterenko  
John Rawnsley, Mara Zampieri,  
Mario Malagnini, Santiago Gericó,  
Alfonso Echeverría.

Dirección musical:  
Romano Gandolfi  
Dirección de escena:  
José Luis Alonso  
Escenografía: Mario Bernedo.  
Figurines: Pepe Rubio.  
(Nueva producción del  
Teatro Lírico Nacional).

19, 22, 25, 28 y 31 de marzo,  
a las 20 horas.

### LULU\*

(Berg)  
Patricia Wise, Mariana Lipovsek,  
Claudia Eder, Donald George,  
Gunther Reich, Josef  
Hopferweiser, Alfred Burgstahler,  
Bodo Schwarbeck, Ernst  
Guttstein, Hermann Winkler, Hans  
Frazen, Helmut Böhm, Ute Palzer,  
Brigitta Wutschler

Dirección musical:  
Arturo Tamayo.  
Dirección de escena:  
José Carlos Plaza  
Escenografía y Figurines:  
Gerardo Vera  
(Nueva producción del  
Teatro Lírico Nacional)

15, 18, 21, 24 y 27 de abril,  
a las 20 horas

### ERMIONE\*

(Rossini)  
Montserrat Caballé, Margarita  
Zimmermann, Chris Merritt,  
Dalmacio González

Dirección musical:  
Alberto Zedda  
Escenografía, Figurines  
y Dirección de Escena:  
Hugo de Ana.  
(Nueva producción del  
Teatro Lírico Nacional).

8, 11, 14, 17 y 20 de mayo,  
a las 20 horas

### ADRIANA LECOUVREUR

(Cilea)  
Natalia Troitskaya, Elena  
Obraztsova, Jaime Aragall,  
Orazio Mori

Dirección musical:  
Miguel Roa  
Dirección de escena:  
Emilio Sagi  
Escenografía:  
Ferruccio Villagrossi  
(Producción de la  
Opera de Monte-Carlo).

8, 11, 13, 16 y 18 de junio,  
a las 20 horas

### DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

(El rapto del serail)

(Mozart)  
Frank Gersthofer, Mariella Devia,  
Dorothea Wirtz, Gosta Winberg,  
Wilfried Gahmlich, Jaako Ryhänen.

Dirección musical:  
Miguel Ángel Gómez Martínez  
Dirección de escena:  
Emilio Sagi.  
Escenografía y Figurines:  
Toni Businger  
(Nueva producción del  
Teatro Lírico Nacional,  
en colaboración con la Asociación  
de Amigos de la Opera de Madrid,  
en su 25 aniversario).

26 y 30 de junio; 4, 8 y 12  
de julio, a las 20 horas

### LES CONTES D'HOFFMANN\*

(Offenbach)  
Alfredo Kraus, Eneida Lloris,  
Martha Senni, Ana M. González,  
Sesto Bruscanini, Diana Montague,  
Santiago Gericó

Dirección musical:  
Alain Guingal  
Dirección de escena:  
Giuseppe de Tomasi  
Escenografía:  
Ferruccio Villagrossi  
Figurines:  
Pier-Luciano Cavallotti  
(Producción del  
Gran Teatro del Liceo).

(\*) Por primera vez en el  
Teatro Lírico Nacional  
La Zarzuela

ORQUESTA SINFÓNICA  
DE MADRID (TITULAR DEL  
TEATRO LÍRICO NACIONAL).

CORO Y BALLET TITULARES  
DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL

Todas las óperas se interpretan  
en el idioma original

REPRESENTACIONES  
FUERA DE ABONO

21, 23, 26 y 28 de febrero,  
a las 20 horas  
En la Sala Olimpia.

### FIGARO

Libro y Música:  
José Ramón Encinar  
(Estreno)

Femenia Probst, Claudio Tassara, Luis Álvarez,  
Miguel Ángel Gómez Martínez, Gregorio Poblador

Dirección musical:  
José Ramón Encinar.  
Escenografía, Figurines  
y Dirección de escena:  
Simón Suárez.  
(En coproducción con el Centro  
para la Difusión de la Música  
Contemporánea y el Centro de  
Nuevas Tendencias Escénicas).

30 de marzo, a las 20 horas  
Recital

### SAMUEL RAMEY

bajo:  
Warren Jones, piano:  
Programa: Haendel, Purcell,  
Schubert, Rossini, Britten, Ravel,  
Ives.

### GALA DE LA OPERA

22 de Abril a las 20 horas

### Homenaje a MONTSERRAT CABALLÉ

Con el patrocinio de  
**QUORUM**  
PUG

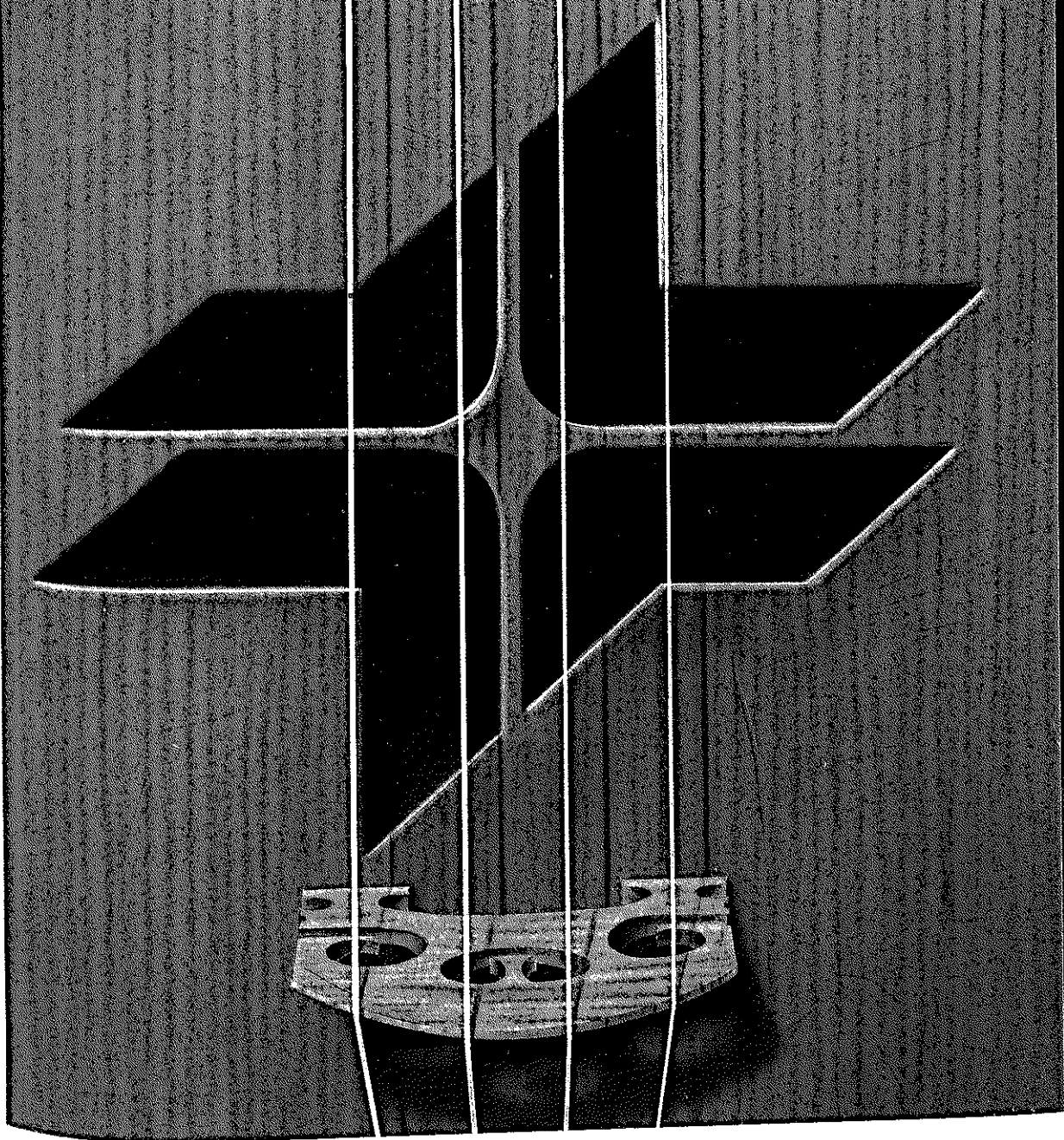
12 y 15 de mayo, a las 20 horas  
En el Teatro Real.

### LE CID\*

(Massenet)  
(En concierto)  
Plácido Domingo.

© José Ramón Encinar.  
© Edizioni Suvini-Zerboni.  
© TEATRO LÍRICO NACIONAL LA ZARZUELA.  
Jovellanos, 4. 28014 Madrid. España.  
Tel.: (91) 429 32 25.

Fotocomposición: Espacio y Punto, S.A.  
Fotomecánica: Tramacolor.  
Impresión: Cráficas Ave, S.A.  
D.L.: M-3.640-1988.



# La mejor actuación.

Aquella que lleva a su punto más alto técnica, sensibilidad y entusiasmo.

En Cepsa se unen tecnología,

voluntad de servicio y la total dedicación de más de 4.000 profesionales para tratar de lograrla cada día.

