



ROSSINI EL ILUMINADO

"He estado buscando todo este tiempo ideas musicales y todo lo que viene a mi mente son tartas y trufas"

G.R.

Gioacchino Antonio Rossini nació en Pesaro, Italia, el 29 de febrero de 1792 (un año antes que Bolívar) en el seno de una familia con algunos conocimientos musicales. Casi accidentalmente (a petición de unos amigos), comienza a componer óperas en 1810 (año de la destitución de Vicente Emparan, Capitán General de Venezuela) y, dado el éxito que logra, no dejará ya de hacerlo hasta 1829 (un año antes de la muerte de Bolívar) en que culmina su gran ópera *Guillaume Tell*. Entre tanto, compone algunas de las obras más conocidas de todo el repertorio operístico. Lo que podríamos llamar la primera parte de su vida, se desarrolla en Italia, donde recorre las principales ciudades de la península presentando sus óperas. En esta época se producen muchos de sus conocidos "*pasticcios*", o autoplagios que se producían porque tenía que componer numerosas obras cada año y, no estando las ciudades italianas especialmente bien comunicadas, se dedicaba a cortar y pegar trozos completos de óperas anteriores para presentarlas en el siguiente lugar de estreno. Destacan las composiciones que hizo (especialmente para el Teatro San Carlos de Nápoles) para una conocida cantante de la época, Isabel Colbran, con quien se casó y formó pareja musical durante muchos años. Finalmente, en 1825, se radica en París. Esta segunda parte de su vida será muchísimo menos prolífica en lo musical que la italiana (en Italia, entre 1810 y 1823 compuso 34 óperas; cuando, por ejemplo, Verdi, tardó más de cuatro años en componer *Aida*). Comienza su época francesa con alguna ópera en italiano y sobre todo con la reelaboración en francés de óperas ya estrenadas en Italia. Culmina esta producción con una grandiosa (por calidad, emoción y duración de más de cuatro horas) ópera en francés: *Guillermo Tell*. Curiosamente, ésta será su última ópera (cuando le quedaban varias decenas de años de vida por delante). Es este uno de los grandes temas de la iconografía operística actual. ¿Por qué dejó Rossini de componer tras Guillermo Tell? Son muchas las respuestas que se dan: desde el hastío, hasta la riqueza que ya había generado, pasando por abundantes dificultades de salud y, quizá también por el cambio que se estaba produciendo en el mundo de la ópera, con nuevas necesidades vocales, orquestales y teatrales. Quizá los motivos sean todos estos y algunos más. Sin embargo, aunque no volvió a componer otra ópera, no abandonó el mundo musical, haciéndose cargo de la dirección de varios teatros franceses y componiendo muchísimas obras breves (a menudo relacionadas con su otra gran pasión, la cocina), así como varias obras religiosas.

Rossini fallece en Francia el 13 de noviembre de 1868, habiendo sobrevivido a muchos de sus "sucesores" en el trono de la ópera italiana tales como Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti, y coincidiendo también con la emergencia de Verdi y de Wagner. Rossini fue enterrado en el famoso cementerio de Piere Lachaise en París el cuál tuve el placer de visitar hace algunos años casi obligado por un miembro de este grupo de ópera y no fue precisamente para visitar la tumba de Rossini.

Rossini, además de gran compositor, fue un personaje de renombre en la intelectualidad europea de gran parte del siglo XIX. Es famoso su encuentro con Beethoven, quien le sugirió que siguiese componiendo muchos "Barberos de Sevilla". Dado lo prolongado

de su vida, Rossini fue también gran amigo y consejero de otros grandes compositores, desde los maestros italianos del *bel canto* Donizetti y Bellini, hasta Verdi y el verista Arrigo Boito. De hecho, en casa de Rossini en París, en un encuentro entre Arrigo Boito y Verdi, fue que éste último decidió componer su Otello.



EL *BEL CANTO* SÍMBOLO DE LA ÓPERA ITALIANA DEL SIGLO XIX

"Con Rossini, Donizetti, Bellini - especialmente Rossini - tienes que ser capaz de hacer todo perfecto: lograr que una frase musical, en donde no haya notas rápidas, sea bella, romántica y dramática. Mi momento favorito de La Cenerentola es el inicio lento de la gran aria para tenor de esa ópera, después del recitativo. Ese momento dura sólo un segundo, pero es muy poderoso. Los fuegos artificiales son impresionantes, pero se puede hacer que el público ame a Rossini también con los momentos lentos."

Juan Diego Florez

Rossini es el rey de la ópera italiana de principios del siglo XIX y del famoso *bel canto*, género muy particular que realza la belleza de la línea melódica por encima del drama o la profundidad emocional e incluso por encima del interés armónico.

Es interesante hacer notar que, durante todo este año nos hemos paseado por estilos muy diversos desde el barroco de Handel y Rameau, pasando por el verismo de Andrea Chenier y Tosca y el romanticismo Verdiano de Un Ballo in Maschera, pero nunca antes habíamos tocado el estilo *bel cantista* de alguno de los grandes compositores italianos de este género tales como Rossini, Bellini y/o Donizetti. Posiblemente nunca toquemos a Donizetti porque no es de mis compositores favoritos, sin embargo Bellini, además de ser mi tocayo y escorpioniano igual que yo, es uno de los compositores italianos más inspirados, principalmente desde el punto de vista melódico y, posiblemente el próximo año tendremos algo de él en alguna otra velada.

Bel canto (it: canto hermoso) es una de las técnicas para cantar ópera, Lied y oratorio. En el *bel canto*, el cantante desarrolla el mismo virtuosismo de un instrumento musical. Las partes constituyentes del *bel canto* son el *legato* (ligar las notas sin dejar sentir la respiración), la coloratura (fuegos artificiales con escalas rápidas), el *mezza di voce*, es decir cantar con voz de cabeza (notas agudas) y pecho (notas graves) al mismo tiempo para esconder el *passaggio* del registro agudo a grave o viceversa y finalmente el buen timbre de voz.

Frecuentemente el término *bel canto* se aplica a todo tipo de canto operático ó simplemente canto con bella voz. Sin embargo, tal uso del término es incorrecto. Compositores del *bel canto* como Gioacchino Rossini consideraban el canto declamatorio de Wagner y el canto *spinto* o canto empujado de los compositores románticos y veristas (ej: Verdi y Puccini), como opuestos a los ideales del *bel canto*.

El término *spinto* (del it. *spingere*: empujar) denomina una técnica vocal frecuentemente empleada para cantar algunos papeles en las óperas de Richard Wagner, Giuseppe Verdi y los compositores del verismo. La meta del canto *spinto* es desarrollar una fuerza vocal que permite cantar sobre las grandes orquestas de la ópera romántica y poder poner acentos dramáticos en la línea vocal. Además, se apunta a la imitación de expresiones de emoción desencadenada (llanto, grito etc.), como ocurre en las óperas veristas: *I Pagliacci* y *Cavalleria Rusticana*.

En Alemania, el canto *spinto*, (al. *Staudruckprinzip*: método de represión) fue descrito por George Armin en su libro *Von der Urkraft der Stimme* (de la fuerza fundamental de la voz) de 1905. Armin enseñaba el canto de presión como el único método admisible de cantar en escenario. Sin embargo, Franziska Martinssen - Lohmann escribe sobre los resultados de la enseñanza de Armin:

"Foniatras y médicos criticaban la violencia del método. Malas lenguas propagaban el mito de que existía una asociación de los cantantes dañados por el método de represión." Martinssen - Lohmann (1988): 165.

Aunque el efecto en el escenario es indiscutible, la técnica *spinto* tiende efectivamente a dañar la voz del cantante. Se canta con una presión muy alta sobre las cuerdas vocales. Así, el cantante puede producir notas de fuerza violenta en el registro agudo, a costos de la capacidad de coloratura y del *mezza di voce*. Debido a la presión antinatural del aire, el cantante de técnica *spinto* tiende a oscurecer la voz y desarrollar nódulos. Cantantes de técnica *spinto* han sido Enrico Caruso, Mario del Monaco, Franco Corelli y Giuseppe di Stefano

Volviendo a Rossini y al *bel canto*, a medida que avanzan sus composiciones, éstas van adquiriendo un mayor grado de dificultad vocal, tanto que desde mediados del siglo XIX hasta los años setenta del siglo XX, muchas de sus obras se creían imposibles de interpretar (sobre todo para la cuerda de tenor) hasta la irrupción de "superhombres" como Chris Merritt y Rockwell Blake, y otros importantes como William Matteuzzi, Ernesto Palacio, Ramón Vargas, Raúl Giménez, etc, que emulan a los grandes Rubini, Giovanni Davide y Andrea Nozzari. Hoy en día destaca **Juan Diego Flórez**, el monstruo o portento peruano de 34 años de edad que hoy escucharemos en esta versión de *Il Barbiere di Siviglia*. Como bajo, el más destacado cantante del siglo XX es, sin duda, Samuel Ramey. Entre las señoras, en la cuerda de mezzosoprano, la incomparable Marilyn Horne y otras muchas como Teresa Berganza, mi querida Cecilia Bartoli o Ewa Podles; entre las sopranos, han destacado Katia Ricciarelli, Lella Cuberli, Montserrat Caballé, Joan Sutherland, Edita Guberova, Juna Anderson y Maria Callas.

LOS ORÍGENES DEL BARBERO DE SEVILLA

Pierre-Agustín Caron de Beaumarchais (1732 – 1799) fue un fabricante de relojes, inventor, músico, político, inválido, fugitivo, espía, editor, vendedor de armas y soldado en las revoluciones americanas y francesas. Sin embargo es mejor conocido por sus dotes de dramaturgo y por sus dos comedias, muy populares en la Europa de finales del siglo XVIII: *El Barbero de Sevilla* y *Las Bodas de Figaro*.

Figaro y el Conde Almaviva, sus dos personajes principales y antagónicos, fueron probablemente inspirados en personas reales con los que Beaumarchais tuvo contacto en sus múltiples viajes por España. En estas obras se ven claramente los cambios en actitudes sociales antes y durante la revolución francesa. En *El Barbero de Sevilla* Almaviva y Figaro tienen una buena relación formal de patrón a siervo, sin embargo en

Las Bodas de Figaro ambos se convierten en rivales por el amor de Susana como una metáfora de la guerra de clases en la Francia revolucionaria.

El Barbero... (la obra teatral) hizo su debut en 1775. Su secuela de *Las Bodas*.. pasó por las tijeras de la censura francesa en 1781 y luego fue prohibida totalmente por el mismo Louis XVI después de una lectura privada de la obra. Obviamente el rey no estaba muy contento con la forma en que Beaumarchais satirizaba a la aristocracia.

El barbero de Sevilla (en italiano *Il barbiere di Siviglia*) de Gioacchino Rossini es una ópera bufa en dos actos. El libreto de Cesare Sterbini está basado en la comedia homónima de Beaumarchais. También se basaron en esa comedia otras obras musicales compuestas por Giovanni Paisiello y Nicholas Isouard, así como la ópera *Le Nozze di Figaro* de Mozart estrenada en 1786, seis años antes del nacimiento de Rossini en Pesaro.

Aunque la ópera de Paisiello triunfó por un tiempo sobre la de Rossini, sólo ésta última sobrevivió exitosamente sus casi dos siglos de vida y es todavía una de las obras de mayor popularidad en el repertorio operístico internacional. Fue estrenada en el Teatro Argentina de Roma el 20 de febrero de 1816. Para ese entonces Rossini contaba con escasos 25 años de edad y ya había conocido la fama como uno de los mejores compositores operáticos de su tiempo después de los estrenos de *Tancredi* y *L'Italiana in Algeri*.

El 15 de Diciembre de 1815 (en Venezuela uno de los peores años de la guerra de independencia) Rossini firmó un contrato para una nueva ópera con el Teatro Argentino de Roma con miras a su estreno en el espacio de no más de dos meses. El libreto original escrito por Sterbini era aparentemente de una calidad ínfima y, antes de comenzar a componer sobre el mismo, Rossini le devolvió el escrito a Sterbini conminándolo a arreglar sus muchos entuertos a la mayor brevedad posible. Aparentemente Rossini tenía, desde un principio, cierta aprehensión a trabajar sobre este tema ya que Mozart, uno de sus héroes musicales, había definido un estándar muy alto con la composición de *Le Nozze di Figaro*. Por otro lado, el Barbero de Sevilla de Paisiello era, en ese momento, una de las óperas más populares en el repertorio lírico italiano. Pese a todos estos resquemores, Rossini empezó a componer su ópera a toda velocidad una vez que Sterbini regresara con un producto de mejor calidad. La leyenda, alimentada por el propio Rossini, dice que la composición del Barbero se logró en 11 días, sin embargo hay quienes piensan que ésta tuvo lugar en un lapso incluso mayor de 20 días. Consciente de que su nueva obra podía causar escozor generacional con Paisiello y sus seguidores, Rossini declaró por escrito de no querer incurrir en una temeraria rivalidad con el inmortal autor que lo había precedido. Incluso llegó a cambiarle el nombre a la ópera por "*Almaviva o la inútil precaución*". Sin embargo, nada de esto sirvió de mucho (realmente una precaución inútil por parte de Rossini) y, la noche de su estreno, el Barbero fue abucheado por "*i tifosi*" de Paisiello que trataron de sabotear toda la ópera sin dejar escuchar su música en medio de gritos y patadas al piso. La información de este fracaso inicial se había perdido en el tiempo hasta hace unos años en que se descubrieron algunas cartas escritas por el mismo Rossini y dirigidas a su madre, en relación al fiasco del estreno de esta ópera en Roma. Estas cartas fueron subastadas en Sotheby's en el 2001 siendo adquiridas por la Fondazione Rossini de Pesaro. En ningún pasaje de esas cartas Rossini culpa del sabotaje del estreno a los seguidores de Paisiello. Tampoco parece culpar del fracaso al gran tenor español Manuel del Pópulo Vicente García, el primer Almaviva, quien como sevillano convenció a Rossini de sustituir la primera aria del tenor por una canción popular andaluza acompañándose él mismo por una guitarra. Aparentemente la guitarra estaba desafinada y Manuel García, presa del nerviosismo, perdió la voz y comenzó a desafinar

él también quedando indefenso como el hazmerreír de un público que estaba buscando una buena excusa para promover el fracaso de la obra desde su mismo comienzo. Rossini deja entrever en sus cartas que el sabotaje de la noche del estreno fue posiblemente pagado por el teatro rival “Teatro Valle”. Esta hipótesis resulta un tanto absurda ya que, en ese mismo teatro rival, se habían estrenado, con gran éxito, dos de sus óperas anteriores: *L’Italiana* y *Trovaldo*. Además, el empresario al frente del Teatro Valle era compadre de Rossini y estaba a punto de encargarle la composición de *La Cenerentola*. Sea como sea Rossini revisó su ópera para su segunda función y, sin los partisanos de Paisiello, esta vez fue posible escuchar la música de principio a fin. Hoy en día el *Barbero de Paisiello* ha pasado al olvido y es la ópera de Rossini la que ha sobrevivido gloriosamente el paso del tiempo.

La obertura se interpreta con frecuencia como pieza de concierto. Su carácter alegre, gracioso, y humorístico prepara psicológicamente al público para el ambiente en que se desarrolla el resto de la ópera. Se sabe que esta música había sido utilizada por el compositor como obertura de otra ópera: *Aureliano in Palmira*, sin embargo ha quedado ligada de manera permanente al *Barbero*. Esta obertura fue utilizada también como marcha de la banda de guerra del ejército Mexicano en tiempos de Santa Ana.

La fama de *El Barbero de Sevilla* pronto se extendió por todo el Mundo con su presentación en numerosos teatros europeos incluyendo el Teatro Real de Madrid en 1821. La puesta en escena que veremos el 10 de Noviembre es de ese mismo teatro (2005), 184 años mas tarde de su estreno en ese escenario. En 1827 Manuel García, el tenor andaluz, viajó a México donde contribuyó a la difusión del género operístico en ese País traduciendo al español muchas de las óperas de Rossini, incluyendo el *Barbero*, para mejorar su aceptación por el público mexicano. El ya viejo Lorenzo Da Ponte, famoso libretista de Mozart (*Don Giovanni*, *Così fan tutte* y *Le Nozze di Figaro*), siendo profesor de italiano de la Universidad de Columbia en Nueva York, llevó la obra de Rossini a América en 1826.

El repertorio operístico Rossiniano pasó al olvido durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX. De este olvido se salvaron únicamente algunas oberturas y el *Barbero de Sevilla* que se mantuvo entre las favoritas de los grandes teatros líricos casi en forma continua. El *Rossini Renaissance* comienza a partir de la década de los sesenta con revisiones tanto de carácter musicológico como vocal de la obra de este gran compositor. En el caso específico del *Barbero* la edición crítica de Alberto Zedda sobre la que se basa la puesta en escena del Teatro Real de Madrid, elimina añadidos y variaciones inútiles que se habían adherido a la ópera con el paso del tiempo, devolviendo a la partitura su brillo y nitidez originales. Algunas prácticas abusivas relacionadas con la substitución de arias de la ópera original por otras a elección del cantante, así como cambios en los registros vocales para los cuales fue escrita la obra, se eliminan también en la versión de Zedda.



ROSSINI VERSUS MOZART, ROSSINI VERSUS PAISELLO

El carácter mismo del *bel canto*, en donde la belleza de la música es el factor primordial de la ópera, parece definir la diferencia fundamental entre el Barbero de Rossini y *Le Nozze di Figaro* de Mozart. La música de Mozart se adapta y moldea a la psicología de los personajes mientras que el *bel canto* rossiniano pone a los personajes en función de la música. En efecto, una de las características fundamentales de este género lírico es el tratamiento casi instrumental de la voz humana y el culto hacia las melodías hermosas. El drama y los personajes no tienen mucho que decir en las obras de Rossini, Donizetti o Bellini. Ejemplo claro de esto es la hermosísima ópera de Bellini, *La Sonnambula*, en la que se trata un tema desconcertantemente ridículo con una música sublime que se desconecta completamente de la acción dramática. En pocas palabras el *bel canto* es el extremo más opuesto al verismo italiano (dramas cantados) de finales del XIX y principios del XX, no sólo en tratamiento de la voz humana sino también en aspectos conceptuales básicos de lo que es realmente una ópera. Mozart obviamente dista mucho de ser verista, sin embargo su concepción de lo que es una ópera parece ser más cercana a la de Puccini que a la de Rossini.

La comparación Rossini/Paisiello es diferente. Las óperas *buffe* de Paisiello y Cimarosa están enraizadas en el estilo operístico napolitano de finales del siglo XVIII en donde los temas musicales son tratados en forma tierna, sentimental y subjetiva. En ese aspecto el Barbero de Rossini y todas las óperas de este compositor están sujetas a formas musicales más objetivas y mecánicas tales como el uso de escalas ascendentes *in crescendo* para acentuar situaciones de comicidad y, como dijera anteriormente, el tratamiento de la voz humana, principalmente en los pasajes de grupos de voces, como instrumentos musicales con acompañamiento de orquesta.

LO MAS RESALTANTE Y LO MAS BELLO DEL BARBERO DE SEVILLA

"Si bien el Barbero es una mina de arias memorables, sus momentos más geniales se encuentran en las piezas de conjunto, especialmente el concertato final del primer acto y en el quinteto del segundo acto. Aquí Rossini da rienda suelta a su talento de músico cocinero capaz de marcar los ritmos de la acción con su música, seguir el hilo enredado y acuciante de los acontecimientos, modular los golpes de efecto y soldar los personajes en un bloque compacto, como no se había hecho desde los tiempos de Mozart"

Stefano Russomanno

En lo referente a la orquesta, los pasajes mas resaltantes son la obertura que ha sido muy utilizada como pieza de concierto, de un carácter netamente italiano, en donde hasta podemos sentir el aroma del parmesano y de una salsa bolognesa sobre un buen plato de spaghetti. También es de mi especial agrado el hermoso pasaje musical de la tormenta, a mitad del segundo acto, una suerte de premonición programática rossiniana que precede a Berlioz y al mismo Verdi.

Los dos grandes íconos emblemáticos, no sólo del Barbero, sino de la historia de la ópera en general son:

Largo al factotum della città el aria del barítono (Fígaro) en el primer acto con el famoso Figaro, Fígaro, Figaro, Figaro.....

Una voce poco fá el aria de la contralto (Rossina) también en el primer acto



Muy hermosas son las dos serenatas iniciales del tenor (Almaviva):

Ecco, ridente in cielo

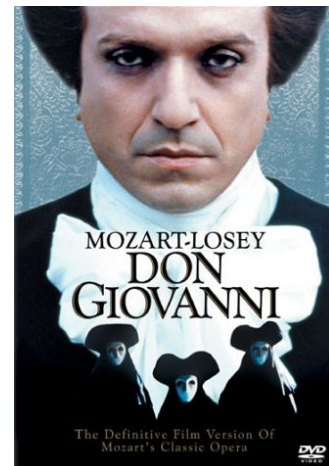
Si il mio nome saper con acompañamiento de guitarra solamente

En la segunda parte de esta cavantina es notable el entendimiento de la ornamentación rossiniana por parte de Juan Diego Florez quien ejecuta, con precisión asombrosa, cada nota de la coloratura. No es únicamente la técnica lo que asombra de este tenor, sino también la dulzura de la voz y la emoción de la interpretación muy característicos de su arte. En un video bonus de esta producción del Teatro Real de Madrid, Juan Diego revela que las ornamentaciones que generalmente improvisan los tenores *bel cantistas* en las segundas partes de las arias mas importantes, él las escribe y estudia cuidadosamente. Es decir que esos ornamentos que parecen salidos con gran facilidad de la inspiración del momento han sido muy bien calculados a priori por este tenor.

En el último acto, ya casi cercano al final de la ópera, cuando todos los cantantes están exhaustos, aparece la última gran aria del tenor: *Cessa di più Resistere* considerada por muchos como el aria mas difícil compuesta para este registro de voz por Rossini. Entre los vicios previos y aun posteriores al *Rossini Renaissance* está el de hacer un *by pass* y saltarse ese aria para caer directamente en la conclusión final de la ópera. Es realmente un lujo el tener la oportunidad de ver esta ópera con un tenor que no le tenga miedo al reto de *Cessa...* y ese es quizás uno de los caballos de batalla de Juan Diego Florez que demuestra lo monstruoso de su técnica con una interpretación impecable haciendo pasar a Almaviva, de un carácter casi secundario, al protagonista real del Barbero de Sevilla.

Es interesante reproducir aquí las palabras del mismo Juan Diego Florez en una entrevista concedida a Opera News que resumen, en cierta medida, la opinión de este cantante acerca del estilo belcantista y del personaje de Almaviva:

“As for that comment quoted on one of the pages-that Peru might have found the heir to Pavarotti-he laughed and said, I don't think I'm the next Pavarotti, simply because he has another kind of voice and he's another kind of tenor. Pavarotti sings a repertoire that's more appealing to people, like Verdi and all that, and I sing a kind of repertoire that's liked by less people. Very conscious of history, he mentioned at one point that Rossini wrote with castrati in mind, those singers who could really take on the "tic-a-tic-a-tic" cadence of his arias. He pointed out that in the last century, tenors would sing different parts of the same Rossini opera, such was the physical challenge. Clearly, he's setting the stage for his own exploit, one that could make his name. So he brings up *Cessa di più Resistere* Barbieri's purple patch, which is rarely performed because of the sheer agility and physical stamina it requires. It's not the Barber you're used to seeing, with Figaro as the main thing. Here, with this aria, it changes: The tenor has sung two arias already (*las dos bellísimas serenatas del primer acto Ecco, ridente in cielo* y *Se il mio nome saper*) and he sings the last one. After that, it's finished. And so he becomes the main character. I'm pretty sure that was the purpose of Rossini; the opera was called Almaviva in the beginning.”



El otro gran monstruo de esta producción del Teatro Real de Madrid es el legendario Ruggiero Raimondi en el papel de Don Basilio, el profesor de canto. Ruggiero Raimondi es el Don Giovanni de Mozart (junto a Teresa Berganza, Kiri Te Kanawa, Edda Moser y Joseph Van Dam) en la película de Joseph Losey de 1979 (cuando Juan Diego Florez tenía 6 años de edad y ni soñaba con ser cantante de ópera en su humilde hogar de Lima en Perú) que sentó importantes estándares de producción para las óperas de Mozart/Da Ponte. Aún hoy en día vemos la influencia de Losey en producciones de *Così fan tutte*, *Don Giovanni* y *Le Nozze di Figaro*. Un Ruggiero Raimondi obviamente mucho más viejo pero sin perjuicio de su portentosa voz, aparece aquí en un papel relativamente pequeño pero muy importante, interpretando la divertida aria: *La calunnia e un venticello*.

Mi gusto particular se inclina por el cándido dúo de Rossina y Figaro en el primer acto: *Dunque io son* con una interpretación impecable de la contralto española María Bayo y el barítono italiano Pietro Spagnoli, así como el divertido pero a la vez hermoso trio final entre Figaro, Almaviva y Rossina: *Ah qual colpo inaspetato*.

En resumen, toda la ópera es una sucesión de momentos de gran belleza musical y gran comicidad, sobre todo en las partes en que Almaviva aparece disfrazado de soldado borracho (primer acto) y de beato profesor de música (segundo acto) para llegarle, sin levantar sospechas del tutor Don Bartolo, a su amada Rossina. Yo no me considero en absoluto un fanático de Rossini, pero cada vez que he tenido la oportunidad de ver El Barbero en vivo he disfrutado enormemente todas las maquinaciones de los personajes, la acción, la comedia y el entusiasmo que parece estar presente siempre entre los intérpretes y que se contagia inexorablemente a la audiencia. Después de casi dos siglos el espíritu iluminado de Rossini sigue haciendo estragos en los grandes escenarios operísticos del mundo a través del barbero, Rossina y Almaviva.