

Le nozze di Figaro

o el vértigo de las pérdidas

Mario Muñoz Carrasco

Le nozze di Figaro es una ópera que tuvo su origen en una época de incertidumbres como fue el fin del Antiguo Régimen. Este artículo analiza los cambios de la obra original de Beaumarchais respecto a su versión operística, esencialmente aquellos que conciernen al personaje de la Condesa. La configuración dramática trazada por Mozart y Da Ponte contribuye a una mejor comprensión de esta época convulsa de continuas “pérdidas”, pero también de sorprendentes hallazgos.

The origins of the opera *Le nozze di Figaro* is period full of uncertainties such as the end of the Ancient Regime. This article explores the changes between Beaumarchais's original work and the opera version, mostly those related with the character of the Duchess. The dramatic configuration created by Mozart and Da Ponte contributes to a better understanding of that tumultuous period of constant ‘losses’, but also surprising findings.



En la última carta que conservamos de María Antonieta, fechada la noche anterior a su muerte y dirigida a su cuñada Isabel, la reina se muestra en extremo melancólica y con un profundo aliento nostálgico: “Tuve amigos; la idea de separarme para siempre de ellos y de sus penas es una de las cosas que



Primera página del testamento de María Antonieta

más lamento y que me llevo a la tumba; que sepan al menos que, hasta el último instante, he pensado en ellos”.¹ Se transparenta en ella de forma evidente la impaciencia de la muerte, pero un análisis del texto en su totalidad, realizado bajo el prisma de la Ilustración y que tome en cuenta las profundas transformaciones a las que está

sometida una sociedad en plena crisis identitaria,² sacará a la luz una cierta añoranza de otros días, una nostalgia asumida que camina en paralelo con el resto del ideario cortesano. Hablar de esta nostalgia es en realidad reformular el concepto macilento de melancolía que estipulaba la tradición grecolatina, desbrozar de hierba neoplatónica la idea de un sentimiento entendido como enfermedad, como manifestación propia de los cuatro humores de Hipócrates según la cual la bilis negra convocaba la tristeza, también denominada “mal de Saturno”. Es, en definitiva, una manera de sustanciar más allá de lo inaprehensible un profundo vértigo de las pérdidas, dotarlo de cuerpo físico, de presencia insoslayable. De dar envoltura a lo ausente.

Tanto Mozart como la música que compuso durante la última década de su vida se ajustan de forma excepcional a esta concepción primigenia. Casi pareciera que el notorio problema XXX atribuido a Aristóteles, el denominado *El hombre de genio* y

¹ “J’avais des amis; l’idée d’en être séparée pour jamais et leurs peines sont un des plus grands regrets que j’emporte en mourant; qu’ils sachent du moins que jusqu’à mon dernier moment j’ai pensé à eux”. La traducción es de Juan Max Lacruz Bassots, en el libro *Mi Testamento. María Antonieta*, publicado por Funambulista en 2007.

² Consecuencia directa del progresivo abandono del modelo Antiguo Régimen.



la melancolía,³ hubiera sido dictado tras la escucha de alguna de sus últimas obras. Tal vez el máximo exponente de esta nostalgia compositiva que tiñe paulatinamente sus pentagramas sea *Le nozze di Figaro*, un *dramma giocoso* de alegría apócrifa y tristeza impertinente, donde la sucesión de dúos, tríos, cuartetos, etc. cristaliza en una visión cruel y desolada del amor que sólo un *lieto fine* de inspiración subyugadora es capaz de matizar. La obra bascula entre la esperanza abierta y la inocencia juguetona que inundaban las sinfonías de juventud y el muestrario de heridas del devenir amoroso que Da Ponte y Mozart revelan en cada una de sus fases: el ardoroso fuego inicial (Cherubino), el apogeo de la plenitud juvenil (Figaro y Susanna), el desencanto tibio de la madurez (Conde y Condesa) y el definitivo abandono a los rescoldos del amor (Don Bartolo y Marcellina).

Pero la elección de las pérdidas, los abandonos y los desencuentros como ejes alrededor de los cuales gira la ópera no resulta, por otra parte, una propuesta innovadora, y menos en el ámbito de la ópera bufa. De hecho, podría decirse que es consustancial al género, y en el caso del *drama* musical, redundante en tanto en cuanto libreto y música emanan un mismo aliento. Desde el punto de vista de la acción dramática suele olvidarse que, conjuntamente con las tres unidades clásicas del teatro (de tiempo,⁴ lugar y acción), el uso y la costumbre aconsejaban al autor poner en práctica una antigua ley de la dramaturgia: el regreso como catarsis, el reconocimiento, la transformación entre lo extraviado y lo hallado. Por su parte, y ya desde la óptica de la música, Denis Diderot y Antoine Bemetzrieder recomendaban en sus *Leçons de clavecín et principes d'harmonie* (1771) que la composición musical se rigiera por “una ley de extravíos y regresos sucesivos”. No es, como decimos, nada nuevo este enfoque en el *Figaro* en cuanto al tema, pero sí en lo que se refiere al elevado número de estas pérdidas y a la profundidad de la melancolía que las acompaña: desde el objeto concreto (el alfiler que busca denodadamente Barbarina) hasta el más abstracto (la inocencia perdida de

³ “¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, [...] la poesía o las artes resultan ser claramente melancólicos?”. ARISTÓTELES. *El hombre de genio y la melancolía: problema XXX, I*; prólogo y notas de J. Pigeaud, traducción de C. Serna, revisión de J. Pòrtulas. Barcelona, Quaderns Crema, 2007.

⁴ De hecho, aquí se explota al límite la máxima de “la acción, en el recorrido de un único sol”: *Le nozze* comienza con el *duettino* de Figaro y Susanna al amanecer y finaliza con un *lieto fine* a altas horas de la madrugada.



Cherubino); desde lo pequeño (la cinta de la Condesa) hasta lo gigantesco (el propio Figaro es un niño perdido, robado al nacer); de lo objetivo (el sello de la Patente) a lo metafórico (la fe en el amor de la Condesa). Jean Starobinski resume toda esta suerte de extravíos como “[...] de paso, muchos objetos y personas también se habrán perdido, sustituido, recuperado. Los que se recuperan no son aquellos a los que se había buscado”.⁵

A estas pérdidas mencionadas del *Figaro* se suman las de la propia vida del compositor: la del favor del público vienés, la del amor y respeto de Constanze (vinculados durante buena parte de su relación al éxito de su marido), la de la aceptación de su padre. A lo largo de su vida Mozart fue especialmente sensible a estos quebrantos, y la amplia literatura epistolar conservada demuestra cómo este mismo temor al abandono subyacía bajo la estética apolínea de cualquiera de sus obras, sin convertirse Mozart por ello en una persona taciturna ni tener sus obras necesariamente una factura dramática. Como prototipo de esta hipersensibilidad mozartiana a las pérdidas puede servir este poema escrito por el compositor un año después del estreno de la ópera, dedicado a su estornino muerto, a medio camino entre la ironía y el simple daño:



Descansa aquí un libertino / Estornino. / Que en lo mejor de su Vida / Sin salida / Un día
encontró la Muerte. / Late fuerte / Mi Corazón al pensarlo. / Y llorarlo / Puedes también, ¡oh
lector! / Qué dolor; / Sólo era un poco travieso, / Y por eso un alegre Pajarito, / No un
Chorlito. / Seguro que está en el Cielo. / Qué consuelo / Este Tributo de amigo, / Sin Testigo.
/ Porque al morir desangrado, / Desgraciado, / No pensó en este Poeta / De Alma inquieta.⁶

Entre los renuncios a los que se vieron forzados Da Ponte y Mozart en la génesis de esta ópera se encuentran tanto la crítica a la nobleza (que hubo de pasar

⁵ STAROBINSKI, Jean. *Las hechiceras: poder y seducción en la ópera*; traducción de Elena del Amo. Madrid, Akal, 2008, pág. 49.

⁶ MOZART, W. A. *Cartas*; prefacio, selección e índice onomástico de Jesús Dini, traducción y notas de Miguel Sáenz. Barcelona, Muchnik, 1997, pág. 229.



de una visión explícita en el caso de la comedia original de Beaumarchais a implícita en el de la ópera)⁷ como la extrema longitud de la obra, excesiva para los cánones vieneses del momento. Resulta especialmente llamativo entonces comprobar cómo Da Ponte y Mozart añadieron no ya breves matizaciones al texto,⁸ sino escenas completas o ampliaciones de las mismas, sustanciadas en definitiva con las dos arias de la Condesa, *Porgi, amor* (Escena 1ª, Acto II) y *Dove sono* (Escena 8ª, Acto III). ¿Qué motivó a los autores a ampliar el libreto –ya de por sí extenso– con dos arias, de carácter melancólico y contemplativo, alejadas de toda acción dentro de una trama prendada de *imbroglio*? ¿Qué función cumplían? Para poder dar una respuesta satisfactoria a esta pregunta debemos primero analizar con cierto detalle el libreto, el resto de los personajes y las estructuras musicales de algunas arias concretas.

Da Ponte extracta la obra de Beaumarchais por cuestiones de espacio, por un lado, pero también para conseguir una cierta tipificación necesaria en el proceso de adaptación al género bufo. Resulta curioso observar cómo la corte vienesa temía



la capacidad de transmisión del teatro, de la palabra hablada en definitiva, pero no así su edición y publicación, la palabra impresa (se prohibieron las representaciones de teatro que iban a producirse en el Kärntnertortheater el 3 de febrero de 1785). Lo escrito era menos peligroso que lo hablado. Al fin y al cabo, ¿qué porcentaje de la población

vienesas sabía leer? Era la primera vez que Mozart contaba con un libretista que le permitía poner en práctica los nuevos modelos y estructuras que pretendía dar a luz. De nuevo, en sus cartas: “Entre todas las óperas que puedan representarse antes de que la mía esté terminada, no habrá una sola idea parecida a una de las

⁷ Como bien demuestra la sustitución del monólogo de Figaro del Acto V por el aria *Aprite un po' quegli occhi*, en la que critica la inconstancia de las mujeres (en realidad un inventario de tipologías femeninas al estilo del aria hermana del catálogo del *Don Giovanni*).

⁸ Algo que ya ocurría, por ejemplo, en el *Non più andrai*, solventado de forma mucho más directa en el original de Beaumarchais.



mías, de esto respondo”. Da Ponte también respondía con total fiabilidad y rapidez a sus peticiones, y eso era una novedad. Entre las cartas remitidas a su padre podemos encontrar varias que abordan los problemas con libretistas anteriores.⁹ Su música, en conjunción con el libreto de Da Ponte, provoca un desbordamiento de la dimensión del drama que no se produce en el original de Beaumarchais. Este se queda en un *imbroglio* con tintes pre-revolucionarios, pero en el que aparecen fielmente representados los tres estamentos que concurren a los Estados Generales.¹⁰

Pero la obra de Mozart-Da Ponte resulta más reflexiva que la original; su música parece conferirle una mística y una profundidad de caracteres que le es ajena a la comedia francesa, centrada en su componente social. Como detalla su autor en el prefacio:

He pensado, y sigo pensando, que en el teatro no se consigue el patetismo o la profunda moralidad, o la verdadera comicidad, sin crear situaciones fuertes, que siempre nacen de alguna inconveniencia social del objeto que se quiere tratar. El autor dramático, osado en sus medios, se atreve a admitir el crimen atroz, las conspiraciones, la usurpación del trono, el asesinato, el envenenamiento, el incesto [...]. La comedia, menos audaz, no se excede de las inconveniencias, porque sus cuadros están sacados de nuestras costumbres; sus personajes, de nuestras sociedades.¹¹



Da Ponte se sustrae de la labia rápida de Beaumarchais, sus respuestas subidas de tono y un poco de su ritmo frenético, factores todos ellos que imposibilitaba la más mínima pausa reflexiva en la obra del francés. En resumen, hace su comedia mucho menos disoluta a costa de incidir más en la caracterización y el lirismo. Johann Gottfried Herder, uno de los principales impulsores del *Sturm und Drang*,

⁹ El 10 de febrero de 1784, refiriéndose a los versos de Varesco para *L'oca del Cairo*, Mozart escribía: “cuando se da tiempo al tiempo, todo va mejor, a la poesía del S. Varesco se le ve demasiado la prisa. Espero que con el tiempo él mismo lo comprenderá”. *Op. cit.*

¹⁰ Se describe al maestro de canto Basilio ataviado con un “sombbrero negro con las alas vueltas, sotanilla y manto largo”, es decir, una forma indirecta de aludir al clero mediante sus ropajes arquetípicos.

¹¹ Del Prefacio del autor a “El casamiento de Fígaro”, en el volumen de las Obras Maestras: *Teatro selecto (Trilogía figueriana)*, pp. 86-87.



señalaba que en el ámbito de la comedia es a las situaciones y a los argumentos a los que les corresponde el primer plano, y no a los personajes, dado que estos han de exponerse mediante la acción misma.¹² *Le nozze di Figaro*, con su peculiar tratamiento de la acción, es una demostración de este paradigma: casi todos sus personajes se muestran a sí mismos exclusivamente en los conjuntos, a través de las decisiones que toman y los actos en los que se ven implicados.

Nótese que nos hemos referido a la casi totalidad de los personajes como muestra de este paradigma, y efectivamente ese casi es de vital importancia. A pesar del notable esfuerzo de adaptación por parte del libretista y del compositor, que llevaron a cabo un importante recorte de personajes (de 16 a 11) a la par que multiplicaron los números de conjunto habituales en las *comedias per musica*, se reconoce con facilidad cómo una de las debilidades del texto francés se trasladó en idénticos términos al libreto de Da Ponte: el carácter de la Condesa. Beaumarchais hubo de bregar con estas flaquezas y así lo explicitaba en su relación de personajes, donde la Condesa aparecía como una mujer convulsa, atrapada entre dos sentimientos: una cólera moderada y una sensibilidad reprimida.¹³

Para empezar, la Condesa ha de reponerse, al menos a nivel de caracterización, al hecho de que el resto de personajes importantes ya ha sido presentado y definido para cuando ella hace su primera aparición. Dada la capacidad que demuestra Mozart para enriquecer tanto personalidades como trasfondos jugando con los diversos elementos musicales (dinámicos, armónicos, melódicos, etc.), un acto completo de ausencia es una carencia notable para un papel protagónico. Ya apuntábamos antes que Da Ponte no puede describir a sus personajes si no es mediante sus acciones, al igual que Mozart ha de utilizar la música para profundizar en el perfil psicológico de los mismos. Así, Figaro y Susanna aparecerán juntos en el primer *duettino* que plantea la trama, y sus intervenciones

¹² Schütz concluía brillantemente en uno de sus estudios: “It is always the situation, and not the individual character, which Mozart builds up in terms of musical forms”. SCHÜTZ, Alfred. *Mozart and the Philosophers, Collected Papers*, Vol. 2. Studies in social theory, ed. & int. by A. Brodersen, La Haya, 1964, pág. 189.

¹³ “[...] agitée de deux sentiments contraires, ne doit montrer qu’une sensibilité réprimée, ou une colère très modérée; rien surtout qui dégrade aux yeux du spectateur son caractère aimable et vertueux. Ce rôle, un des plus difficiles de la pièce”.



independientes o su filiación con la *commedia dell'arte* irán delimitando sus perfiles. Susanna se erigirá como la personificación de la *serva astuta*, la reencarnación de Serpina en *La serva padrona*. Enamorada, como en el primer número, no dudará en recurrir a sus encantos para tender la trampa al Conde. Mozart volcará en el dúo entre Susanna y este último del Acto III (*Crudel! Perché finora*) toda su potencia retórica y visual para ilustrar el deseo ardiente del Conde. Resulta bastante sencillo encontrar un símil de cariz sexual cuando el Conde habla de *languir* mientras flauta y violines segundos ejecutan un dibujo claramente descendente, con un resultado sonoro general que parece desinflar a la orquesta y restarle potencia.

del! far.mi languir eo - si? Dunque in giardin ver-

El mismo juego físico pero a la inversa aparecerá cuando Susanna diga “Signor, la donna ognora / tempo ha dir di sì”, con una súbita modulación de La menor a La mayor en un evidente paralelismo físico-sexual. Este *duettino* funciona desde el punto de vista estructural y compositivo con el mismo erotismo del afamado dúo de Don Giovanni *Là, ci darem la mano*, con el que comparte incluso tonalidad.

Figaro, remedo de Arlequín y Polichinela, ejercerá de criado astuto, y sus intervenciones estarán marcadas por las de su *alter ego*, el Conde. En la cavatina de Figaro, *Si vuol ballare*, este comienza un diálogo imaginario, al que el Conde responde en una intervención posterior. La sutileza de Mozart en este punto es remarcable. El baile que plasma la música es un minué, pero de un patrón rítmico algo más elaborado que lo emparenta con el minué austríaco. Es precisamente en Viena donde este baile no representará exclusivamente al ambiente cortesano, sino que será entendido como una danza donde las diferencias de clase quedan relegadas a último término. De esta forma, el criado puede rivalizar con el conde en



igualdad de condiciones; la extracción social pierde el monopolio de la razón. Por expresarlo de una manera más directa: nos encontramos con un aria liberal que será contestada por el conde con una del Antiguo Régimen. La primera tendrá la típica escritura de bajo bufo, contrapuesta a la ridiculización del modelo de aria de ópera seria que entonará Almaviva más adelante. Como es lógico, habrá juego de tonalidades, Fa mayor y Re mayor (la misma que la obertura, que el aria de *La vendetta*; la misma que representa los celos, la reacción amorosa al abandono, la rabia por la pérdida). *Vedrò mentr'io sospiro* será la respuesta a la llamada de Fígaro en el primer acto, con todos los elementos propios de un tiempo pasado que desaparece.

En Cherubino queda retratada sin ambages la inocencia que todos han perdido. Su momento vital es el del tiempo irrecuperable, una especie de limbo, de territorio inclasificable entre la juventud y la madurez. Es, tal vez, el único personaje que no encuentra precedentes ni parecidos en las tipologías clásicas de la comedia, aunque Beaumarchais pudo haberse basado en la novela de Alain-René Lesage, *Le bachelier de Salamanque ou Mémoires de dom Quérubin de la Roda* de 1736. Su caracterización –tanto en lo musical como en lo textual– está perfectamente planificada: inestabilidad tonal para ilustrar su erotismo inherente, sumada a los versos robados a Dante (como el *Voi che sapete*, basado en un fragmento del Canto XIX, *Donne che avete intelletto d'amor*, hecho admitido por el propio Da Ponte en 1825). Las alusiones sexuales son más evidentes que en otros personajes, como el último verso del aria *Non so più cosa son, cosa faccio* del primer acto, donde Mozart cierra abruptamente la escena con las palabras “E se non ho chi m'oda, parlo d'amor con me” (Y si no tengo quien me oiga, / hablo de amor conmigo), en clara referencia a la masturbación.





El resto de personajes secundarios despierta en Da Ponte o en Mozart poco interés, más allá de la trama argumental: irán acompañados en sus arias únicamente de la sección de cuerdas y serán los encargados de los chistes y requiebros cómicos. Tal vez pueda destacarse el *L'ho perduta* de Barbarina, enésima recreación del espíritu de las pérdidas¹⁴ y que el compositor aprovecha para recalcar una determinada atmósfera nostálgica y una particular presencia de ánimo, en un momento de la obra donde perderlo resultaría extremadamente perjudicial. Mozart se ayuda de la tonalidad de Fa menor, que –a excepción del dueto del Conde y Susanna– es la única menor de la obra.

Volvamos en este punto a la Condesa y la pregunta formulada anteriormente. ¿Por qué añadir dos arias a su personaje, en un libreto ya extremadamente largo? A estas alturas la respuesta parece clara: esa ampliación es condición *sine qua non* si se quiere realizar una caracterización lo suficientemente intensa como para que el final de la ópera resulte creíble. Es necesaria para que ese *Contessa, perdono!* resulte verosímil tras el mezquino retrato del personaje del Conde. Y para ello la bella música de Mozart¹⁵ no es suficiente: era necesario reforzar el carácter, la personalidad, la viva melancolía de la Condesa. Se precisa plasmar inequívocamente ese temor a la pérdida, esa esperanza de reencuentro y retorno de la que hablaba Diderot. Dos arias serán suficientes para tamaña empresa: una de presentación y otra de desarrollo.

La primera de ellas, *Porgi amor*, es una cavatina que tiene por objeto compensar la ausencia de la Condesa durante todo el primer acto, donde han sido presentados y definidos el resto de los personajes. Funciona como una especie de introducción al segundo acto, con su melancólica melodía en Mi bemol mayor y la aparición solitaria de la protagonista en escena. La temática es representativa del conjunto de la ópera: otra vez, las pérdidas.

¹⁴ Stefan Kunze en su libro *Las óperas de Mozart* (Madrid, Alianza, 1990) vincula esta aria al *Che farò senz'Euridice* gluckiano.

¹⁵ Joseph Kerman, en su libro *Opera as Drama* (University of California Press, 2005) define a este *Contessa, perdono* como el momento más bello de la historia de la ópera.



Concede, amor, algún descanso
a mi dolor, a mis suspiros.
Devuélveme a mi tesoro
o déjame al menos morir¹⁶

Tras dejar patente el aliento nostálgico de la Condesa y su deseo de reconciliación (pospuesto hasta este segundo acto), el desarrollo tiene lugar en *Dove sono*, una de las arias con mayor despliegue retórico de cuantas Mozart compusiera.

¿Adónde fueron los juramentos
de aquellos labios engañosos?
¡Por qué pues, si en llantos y en penas
para mí todo cambió,
la memoria de aquel amor
no se ha borrado de mi seno!
¡Ah! si al menos mi constancia
en el languidecer de amor
me trajese una esperanza
de cambiar su ingrato corazón¹⁷

De tintes tristes, la melodía comienza acompañada por las herramientas típicas con las que el compositor convoca la añoranza: oboes y fagotes. El perdón que otorgará en la última escena la Condesa está implícito en su propio carácter –aquí se ve claramente– y el amargo inicio modulará rápido hacia un tímido optimismo, en Sol mayor, cuando hable de “la memoria de aquel amor”.

¹⁶ “Porgi, amor, qualche ristoro / al mio duolo, a' miei sospir. / O mi rendi il mio tesoro, / o mi lascia almen morir”.

¹⁷ “Dove sono i bei momenti / di dolcezza e di piacer, / dove andaro i giuramenti / di quel labbro menzogner? / Perché mai se in pianti e in pene / per me tutto si cangiò, / la memoria di quel bene / dal mio sen non trapassò? / Ah! Se almen la mia costanza / nel languire amando ognor, / mi portasse una speranza / di cangiar l'ingrato cor”.



Si hacemos memoria para localizar el momento y lugar donde hemos escuchado antes esta tonalidad no tardaremos en llegar al *duettino* de presentación de Figaro y Susanna, y esto no responde en absoluto a una casualidad. Lo que añora la condesa es, precisamente, lo que tienen ahora Figaro y Susanna: los orígenes perdidos del amor. Da Ponte no tiene la oportunidad de continuar ampliando su libreto, pero en el original de Beaumarchais es continua la remembranza del día de su boda. La ilusión, la alegría de los inicios del deseo son la brújula que mueve sus pasos. Mozart nos sitúa con esa modulación en el lugar exacto de la pérdida, el sitio al que se quiere regresar. En cualquier caso, los espectadores conocen al Conde, y posiblemente las andanzas de *El barbero de Sevilla*, con lo que resulta sencillo pensar que la Condesa peca de idealización respecto a su amado. La música vuelve a certificarlo: en la repetición, la modulación se produce a Sol menor, con una reexposición aún más bella que la original, en Sol mayor. Esta mención a la memoria, que reescribe los hechos en función de nuestras debilidades, expone la dualidad entre el mundo onírico de la Condesa (Sol menor) y el recuerdo de la realidad (Sol mayor). La pieza termina con una ampliación de plantilla orquestal, en la que William Mann cree ver una alusión directa a la posibilidad de una infidelidad asociada con el instrumento añadido (el juego de palabras no es fácilmente traducible): “Mozart was a young person too, with a taste for lewd jokes; given the right context he knew that two horns meant two horns”. No sería la única vez, de ser cierto, que esto sucede en la ópera.¹⁸

Bromas musicales aparte, esta segunda intervención a solo de la Condesa nos permite profundizar en el perdón final al Conde, tras las repetidas súplicas de este. La música que regala Mozart nos habla de su naturaleza íntima, y nos invita a

¹⁸ La fanfarria final del aria *Aprite un po' quegli occhi* tendría tal sentido, según Charles Osborne.



compadecer su esperanza y su necesidad de recuperar lo perdido. La resurrección amorosa que concede al Conde no será otra cosa que una dulce vuelta a casa, la única posibilidad tras tantos “camino torcidos”.¹⁹

La genialidad de *Le nozze di Figaro* no sólo reside en lo cuidado de su libreto o en la trascendencia y belleza de su música. Hay un nivel superior en esta *révolution déjà en action*, como la denominaba Napoleón: dentro de la relativa libertad de la que podía disfrutar Mozart tras sus elecciones vitales, esta obra será la primera y la última que compondrá sin un encargo previo. Eso la convierte, con todas las matizaciones que se deseen, en el único referente libre de la voluntad compositiva de Mozart: un itinerario de desesperanzas y alegrías que no pretende moraleja alguna. Sencillamente, es.

¹⁹ STAROBINSKI, Jean. *Las hechiceras: poder y seducción en la ópera*; traducción de Elena del Amo. Madrid, Akal, 2008, pág. 48.



BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. *El hombre de genio y la melancolía: problema XXX, I*; prólogo y notas de J. Pigeaud, traducción de C. Serna, revisión de J. Pòrtulas. Barcelona, Quaderns Crema, 2007.
- DA PONTE, Lorenzo. *Memorias*; traducción de Esther Benítez. Madrid: Siruela, D.L, 2005.
- ELÍAS, Norbert. *Mozart: sociología de un genio*; edición de Michael Schröter, traducción de Marta Fernández-Villanueva y Oliver Strunk. Barcelona: Península, 2002.
- KERMAN, Joseph. *Opera as Drama*. Los Angeles, University of California Press, 1988.
- KUNZE, Stefan. *Las óperas de Mozart*; versión española de Ambrosio Berasain Villanueva. Madrid, Alianza, D.L, 1990.
- MANN, William. *The operas of Mozart*. London, Cassell, 1986.
- MOZART, W. A. *Cartas*; prefacio, selección e índice onomástico de Jesús Dini, traducción y notas de Miguel Sáenz. Barcelona, Muchnik, 1997.
- OSBORNE, Charles. *The Complete Operas of Mozart: a Critical Guide*. London, Indigo, 1997.
- STAROBINSKI, Jean. *Las hechiceras: poder y seducción en la ópera*; traducción Elena del Amo. Madrid, Akal, 2007.

Esta publicación, registrada bajo el número ISSN 2254-3643, ha obtenido una licencia Creative Commons, por la que cualquier cita relativa a él deberá mencionar al autor del escrito. Se prohíbe su uso comercial así como la creación de obras derivadas (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License). Para ver una copia de la licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> o póngase en contacto con Creative Commons (171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA). Si desea obtener mayor información también puede contactar con la redacción de *Sineris* a través del correo electrónico redaccion@sineris.es.