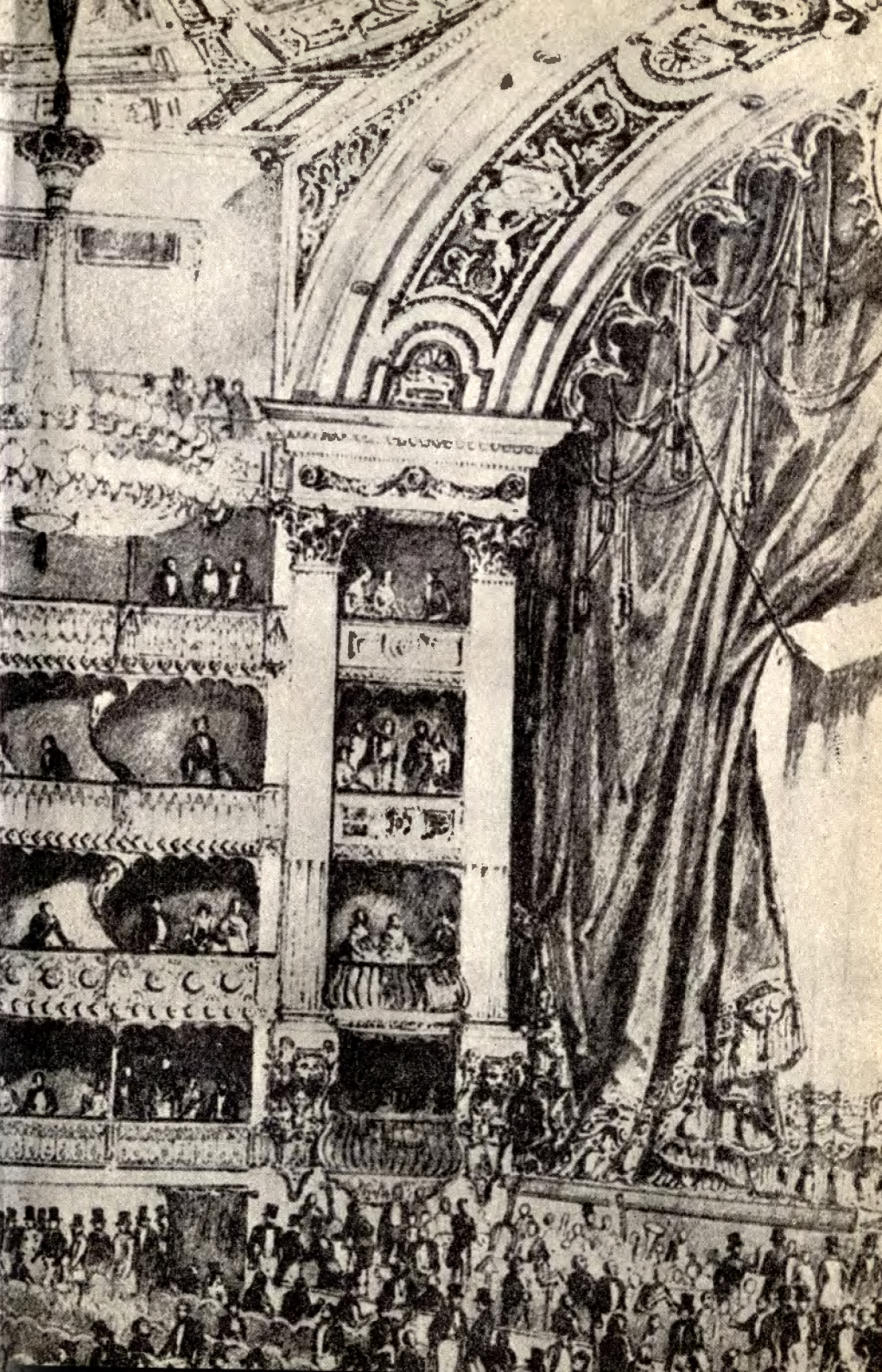


Gaspar Gómez de la Serna



*Gracias y Desgracias
del
Teatro Real*





GRACIAS Y DESGRACIAS DEL TEATRO REAL

GASPAR GÓMEZ DE LA SERNA

GRACIAS Y DESGRACIAS
DEL TEATRO REAL

(Abreviatura de su historia)

M A D R I D

1 9 7 5

1.ª Edición: 1967.

2.ª Edición: 1975.

© Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

EDITA: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

IMPRIME: Maribel, Artes Gráficas.—Tomás Bretón, 51. Madrid-7.

DEPOSITO LEGAL: M. 37.220 - 1975.

I.S.B.N. 84 - 369 - 0455 - 9.

PRINTED IN SPAIN - IMPRESO EN ESPAÑA.

PROLOGO A UNA NUEVA EDICION

Cuando en octubre de 1966 se inauguró el Real en su nuevo destino de gran sala de conciertos, con «Homenajes» de Falla y la «Novena sinfonía» de Beethoven, todos creímos que las gracias y las desgracias del Teatro Real habían terminado. O mejor, finalizaban las desgracias, puesto que las gracias seguirían en forma de conciertos. Esta seguridad es la que recoge Gaspar Gómez de la Serna en el libro, tan oportunamente publicado, donde el escritor, con un estilo fácil, flexible y ligero va trazando esta «abreviatura» de una historia, que relaciona los hechos artísticos que tuvieron lugar entre las paredes del gran edificio, con los acontecimientos que, fuera, iba tejiendo el transcurrir histórico en el centro geográfico y político de España.

Hoy no estamos tan seguros de que el Real, en su actual forma, sea algo definitivo. Se discute, con buenas razones por las dos partes, si la ópera debe volver al que fue su brillante y suntuoso domicilio. No es éste el lugar para tomar partido —entre otras cosas, porque ya lo he tomado con publicidad suficiente— pero sí el de recordar que la gran mole hexagonal de la plaza de Oriente parece tener un destino de largas obras. Si penosa ha sido la espera desde su cierre en 1925 hasta su nuevo florecimiento en el 66, no lo fue menos la que, llena de curiosos episodios, se prolongó desde la iniciación de las obras hasta la inauguración en 1850. Parece mentira que, en la conocida frase hecha, no se hayan sustituido las obras de El Escorial por las del Teatro Real, si tenemos además en cuenta que construir El Escorial era más difícil.

Que una sala hecha para la ópera se dedique hoy exclusivamente al concierto no puede extrañar mucho en Madrid, donde hay tantos nobles edificios que no corresponden al uso para el que fueron construidos. El primero de ellos, el Museo del Prado. Y la Dirección General de Seguridad, y el Ministerio de Hacienda, y el de Educación y Ciencia, y el Palacio de Exposiciones de los Altos del Hipódromo... y un etcétera largo.

El caso es que el Real ha servido a los fines más heterogéneos. No deja de ser curioso que haya sido polvorín dos veces, quizá con el justificado fundamento del grosor de sus muros. También fue fortaleza durante cierta noche en la que Espartero de un lado y del otro Concha, Pezuela y Diego de León se disputaban a la reina niña.

Pero también el gran teatro fue durante setenta y cinco años uno de los centros indiscutibles de la ópera en el mundo. Su exigente público era temido por los más resplandecientes astros de la lírica, convencidos justamente de que ese fulgor podía oscurecerse en una noche de mala fortuna en Madrid. Se dice que el Real estuvo al servicio de la ópera italiana, y es verdad, si prescindimos de algunas generosas concesiones a la francesa y de la rendición al ídolo Wagner. No hay que olvidar que fueron unos cómicos italianos quienes, en los primeros años del siglo XVIII, eligieron ya el lugar junto a los Caños del Peral, lavaderos públicos conocidos también como Fuentes del Arrabal, para levantar el tablado de su antigua farsa. La ópera italiana reinaba entonces en todo el mundo civilizado. Lo único que puede decirse en nuestro caso es que no había otros géneros con fuerza suficiente para completar el panorama. En cuanto al repetido intento de la ópera española, hay que reconocer que se hizo más con manifiestos y folletos que con obras de valor suficiente para cautivar al público. También las obras buenas son necesarias para alcanzar estos paraísos.

Al final de su libro, Gaspar Gómez de la Serna usa de un tópico que, como todos los grandes lugares comunes, encierra una gran verdad: el del teatro activo como corazón político, social y cultural de la ciudad. En efecto, el Real fue corazón de Madrid, pero la nostalgia no debe nublar la mente. Un teatro de ópera parece tener más vida que una sala de conciertos, pero eso quizá sea debido a la personalidad particular de los cantantes y a las bonitas bailarinas. Si el Real fue en tiempos motivo de anécdota urbana con las noches de gala o los golfillos llamando a los coches, hoy lo es también con los heroicos jóvenes que soportan en la cola los helados vientos del Guadarrama. Ahora bien, hay que advertir que ese sentido nostálgico de la ópera como fenómeno social ha llevado a muchos a las más lamentables equivocaciones. Si es cierto que la ópera sirve a determinada clase, brillante consumidora del género, para lucir sus vanidades, no lo es menos que aquéllos que se apretujaban en el viejo paraíso por unos céntimos, iban a emocionarse, a aprender, a vibrar. La ópera no es sólo un género musical de características determinadas —musical, sí, no caigamos en las puerilidades de la obra

de arte total— sino uno de los más nobles caminos que la música puede recorrer, conducida por la voz humana, paradójico instrumento que tiene de imperfecto lo que tiene de divino.

Un Gómez de la Serna, el ilustrísimo Ramón, recuerda en páginas de su Automoribundia, la pequeña aventura de las salas de las bailarinas, y antes, la historia de sus primeros libros, que compraba en un curioso lugar: «Ingeniosa y larga hilera que un jovencito extendía a lo largo de una cornisa saliente en la fachada del Teatro Real... para mí ha quedado aquel muro como una cenefa de sombra de libros... El gran lienzo ciego por ese lado del Teatro de Opera tiene un aspecto dramático y meditabundo, como reverso de la medalla del bel canto.» Estas palabras del genial escritor nos dan, no sólo la noticia de otro sorprendente uso del edificio, sino también el secreto de su tristeza. Efectivamente, el inmenso edificio tiene algo de melancólico y sombrío. El arquitecto López Aguado, que era discípulo de Juan de Villanueva, trazó sin duda unos planos nobles, con amplitud y visión de futuro, para un Madrid chico y familiar, con un cuarto de millón de habitantes. No vio López Aguado el fin de la construcción de su teatro, que continuó Custodio Moreno con la obligación de ceñirse a los primeros proyectos. El Real que conocemos hoy ha ganado en proporciones, aunque quizá no en armonía y, por añadidura, ha perdido en aforo. Ya no se pueden provocar incomodidades ni amontonamientos, por muy alta que se encuentre la localidad. La comodidad en los asientos forma parte también del nivel de vida.

Sea cual sea el futuro, se pueda o no se pueda volver a hacer del Real un gran templo del arte lírico, buena ocasión es su ciento veinticinco aniversario para reeditar esta obra de Gaspar Gómez de la Serna, poniéndola al alcance de todos; los filarmónicos y también los que, sin serlo, pueden interesarse por las historias de la Villa y Corte. Brillantísima ha sido la vida del nuevo Teatro Real, con sus grandes series de conciertos sinfónicos de las orquestas madrileñas y su impresionante lista de ilustres visitantes. Sólo me queda lamentar que no se hayan cumplido algunas de las previsiones que hace el autor al final de su libro, y poner al día los nombres de los directores del Real Conservatorio Superior de Música y de la Escuela Superior de Arte Dramático: José Moreno Bascuñana y Francisco García Pavón, figuras de prestigio en la música y la literatura.

Los hombres de mi generación, los que hemos nacido después del cierre del Real, nos podríamos sentir alejados de su ambiente y de su influencia, o quizá estimar solamente su proyección actual. Pero

hemos oído hablar del Real desde la infancia, hemos crecido entre recuerdos, en un lugar donde el viejo teatro era algo así como una herida antigua. Por eso amamos al Real como algo muy nuestro, muy grande y muy glorioso. La música, nuestra música, que es la de todos los tiempos y todos los países —la música es siempre algo vivo por el milagro de la recreación de los intérpretes— ha estado en el Real durante ciento veinticinco años. Incluso en el largo paréntesis, pues el Real fue el gran ausente del que siempre se hablaba, la esperanza continua, la gran sombra. De una forma u otra, las piedras del Real siguen latiendo, pese a los que, algún día, intentaron que desapareciesen para siempre. Hoy nos sentimos felices de que presida el teatro la vida musical madrileña. Deseamos lo mejor para el Real que, a fin de cuentas, es lo mejor para todos.

CARLOS GÓMEZ AMAT

ADVERTENCIA PRELIMINAR

El presente librito no es sino la historia abreviada del Teatro Real y ha sido escrito con el propósito de divulgarla entre el gran público, en el momento en que venturosamente acaba éste de recuperar el teatro de más rango y mayor tradición de Madrid. No está hecho por un especialista en los temas del bel canto, sino por un devoto de los asuntos matritenses, entre los cuales ocupa el Real notoria preeminencia. Lo primero explica que, sin proceder a nuevas investigaciones sobre la aventura del género lírico en España, para las que no estoy preparado, haya acudido a las noticias y crónicas de cada época del Real y a toda clase de fuentes e informaciones técnicas de los verdaderos expertos en la materia a las que me ha sido posible acudir, con especial mención de la vasta y completísima obra de José Subirá —«Historia y anecdotario del Teatro Real»— publicada en 1949, cuando todavía le faltaban a la vieja y abandonada estructura del teatro diecisiete años de vicisitudes para resucitar. Lo segundo, justifica que presente la historia del Real embebida en la misma historia de Madrid, tratando de mostrar, al paso, cómo aquélla se ha ido tejiendo en torno de esta pieza capital durante esos cien años en los que, verdaderamente, el «regio coliseo» fue espejo vivo de los días de la Villa y Corte.

Madrid, enero de 1967.

Gaspar Gómez de la Serna

1. FUNDACIÓN DEL TEATRO REAL

La construcción de un magno teatro de ópera fue obra madurada en pleno Romanticismo y coronada cuando éste andaba ya apurando sus últimas horas, alcanzada la altura vital del medio siglo diecinueve. Pero la ópera italiana tuvo, desde mucho antes, devotos en la capital de las Españas y aun una como predestinación a ser oída por los madrileños en este mismo lugar aledaño a la vieja Huerta de la Priora, donde se edificó el Teatro Real.

Durante casi todo el siglo XVIII y en dos sucesivas versiones arquitectónicas estuvo ahí, dedicado preferentemente a aquella finalidad, el Teatro llamado «de los Caños del Peral», en recuerdo de los que abastecían de agua al lavadero público que llevó aquel nombre en el mismo lugar, hasta que en 1818 se derribó para alzar sobre su solar el grande y suntuoso Teatro Real entonces proyectado.

Las obras, hasta llegar a aquella noche de 1850 en que se inauguró, fueron largas, costosas y encarecidas por las sucesivas interrupciones y abandonos. Ya en 1820 se acabaron los fondos necesarios, y las obras sufrieron su primer parón hasta que, conseguidos de nuevo, se reanudaron; volviéndose a interrumpir por la misma razón, y esta vez durante ocho años, en 1823, a pesar de que en 1826 se arbitró un impuesto especial sobre alcornoques para financiarlas. En 1831 se continuaron de nuevo los trabajos y, cuando ya habían cobrado buen ritmo, hubieron de suspenderse otra vez en 1837 y nada menos que por trece años, durante los cuales el cuerpo mudo e inacabado de aquel recinto inventado para el *bel canto* fue ocupado sucesivamente por muy heterogéneos habitantes y destinos: depósito de pólvora, cuartel de la Guardia Civil, Congreso de diputados y, el más próximo a su verdadero fin, salón de baile.

En tan largo entretiem po la ópera italiana se refugió en los Teatros del Príncipe y de la Cruz y, algo más tarde, en el Teatro del Circo, que

fue el que pasó la sagrada antorcha lírica al flamante Real de 1850. Por cierto que en el mismo año 1818 en que se comenzaron las obras del teatro se abolió, por desuso, una curiosa real orden de 28 de diciembre de 1799 que obligaba a cantar las óperas en español; con lo que se abrió paso también a los grandes intérpretes italianos.

El Real se levantó, pues, respondiendo a una ya larga afición de la Villa y Corte, pero fue realmente soberano el impulso que lo hizo nacer y persistir en su empeño: la afición de la cuarta esposa de Fernando VII, la reina María Cristina y de su hija Isabel II.

María Cristina venía del país del *bel canto* y traía consigo la emulación producida por los grandes coliseos italianos de la ópera: los teatros San Carlos, de Nápoles, el Ducal, de Parma, el Fenice, de Venecia, y, sobre todo, el grandioso Scala de Milán, que era el mejor del mundo. Llegada a España en 1829, la nueva reina impulsó las obras del Real, y protegió decididamente el *bel canto*, creando, entre otras cosas, el Real Conservatorio de Música y Declamación, cuya dirección encomendó a Francesco Piermarini, que había cantado en el Teatro del Príncipe en homenaje a sus bodas con Fernando VII «L'Iride di Pace»; y, en fin, educó en esa afición a sus hijas: la que había de ser Isabel II y la infanta Luisa Fernanda. De modo que cuando Isabel II comenzó a reinar, en 1843, ya cantaba en palacio todo el mundo, desde la reina madre y la propia soberana hasta su augusto y delicado consorte, don Francisco de Asís.

La voluntad de Isabel II dio el empujón final a las obras. «Decidida S. M. la Reina —como decía la Real Orden de 7-V-1850— a que la capital de la Monarquía no carezca por más tiempo de un coliseo digno de la corte», ordenó que a partir de esa fecha se procediese «inmediatamente a terminar las obras del Teatro de Oriente». Firmó la real orden como ministro el conde de San Luis. Y en poco más de seis meses se dio fin al larguísimo período de construcción del Real.

Pero la devoción de la reina por la ópera no sólo era auténtica y honda, sino también impaciente, al punto de que no pudo esperar a que se concluyera el Real, y poco antes, y hasta que se terminara, mandó hacer en la Galería de Poniente de la Plaza de la Armería, el llamado Teatro de



Isabel II



El Real hacia 1860

Palacio; un teatrillo íntimo pero lujoso y suficiente; con lo que no hacía sino seguir la moda que implantaron a fines del XVIII las grandes casas de la nobleza española. En el Teatro de Palacio, inaugurado en abril de 1849, la reina de 19 años cantaba para su selectísimo auditorio «La Straniera» y «Capuletos y Montescos», de Bellini, la «Ana Bolena» de Donizetti, o la «Ildegonda» de Arrieta: maestro que, con Valldemosa, dirigía la orquesta de la real compañía llamada Cámara de Música. Sólo que el Teatro de Palacio tenía que ser mantenido mediante un carísimo presupuesto, lujo excesivo y ya injustificado cuando se terminó el Real, de modo que fue suprimido al medio año de haberse éste inaugurado.

El caso es que se ultimaron las obras de la gran arquitectura trazada por el arquitecto don Antonio López Aguado y continuada por don Custodio Moreno, y se convocó a concierto, como correspondía, a una serie de artistas para que hicieran las pinturas y esculturas que habían de decorar el teatro: Lucas, Bravo, Tegeo, Piquer, Fernández y Medina, entre otros ya olvidados. Y aún el conjunto de la fachada principal hubo de retocarse después, con objeto de conseguir que el pórtico de cinco arcos que adelantaba su cuerpo bajo sobre la Plaza de Oriente tuviera la anchura precisa para dar paso a los carruajes, aunque en principio sólo los de los reyes tuvieran acceso por allí.

Esa fachada principal fue la que conservó durante más tiempo su genuina fisonomía. La adornaban las estatuas de Talía, Euterpe, Melpómene y Terpsicore, hábiles relieves florales y alegóricos y unos medallones con los retratos de Lope, Calderón, Mozart, Rossini, Garcilaso, Meléndez, Iriarte y Moratín; sobre el ático campeaban las armas reales entre el Genio y la Fama. La fachada trasera —ornada con las estatuas de Urania y Calíope— que daba a la plaza todavía informe de Isabel II, que aún no era sino un espacio abierto limitado por las tapias del convento de Santo Domingo el Real, tenía un frente bajo de cinco arcos de medio punto sustentados por columnas, sobre los que corría un segundo piso con cinco balcones correspondientes al salón de baile. Delante de esta fachada se colocó el 10 de octubre del mismo año 50 la estatuilla de la reina «absolutamente parecida como retrato», según un cronista de la época, aunque

evidentemente desproporcionada a la mole del Real, sobre todo a la que había de adquirir después de las últimas reformas que sufrió a un siglo fecha. Las otras cuatro fachadas, porque la planta es exagonal, fueron siempre llanas y sin ningún adorno especial.

El siete de septiembre de 1850, poco más de un mes antes de la inauguración, se hizo una prueba acústica que alcanzó óptimos resultados y pronto estuvo todo listo para la solemne función inaugural, en la que se llenaría hasta rebosar su total aforo de 2.800 plazas, de las cuales 500 correspondían al patio de butacas y 1.200 al paraíso.

Un folleto de don Manuel Juan Diana describía puntualmente el magnífico edificio y los espléndidos decorados, dorados y pinturas. Entre todas sobresalía el techo circular, de Eugenio Lucas, que representaba las cuatro alegorías de las Artes, el Baile, la Poesía, y la Música, orladas por los retratos de Calderón, Moratín, Bellini, Velázquez y Fernando de Herrera, en sus respectivos medallones. Su interior, alumbrado con profusión de lámparas de gas, formaba, según expresión de un diplomático extranjero que describió el Madrid de aquellos años, «un conjunto no sobrepujado hasta ahora por ningún otro teatro europeo»; sin que por otro lado dejara de decirse tanto como alabanza cuanto como crítica «que el oro para construirlo hase derramado con tal profusión que su peso pudiera casi equilibrarse con el de las piedras que sirven de base al edificio».

La cazuela aparecía suntuosamente acondicionada, con sus butacas de terciopelo rojo y sus palcos de damasco carmesí, todavía separados por completo por altos tabiques que luego se recortaron en forma de media luna haciéndolos más vistosos y comunicables. Los palcos reales, adornados con colgaduras de terciopelo rojo y blanco con adornos dorados, eran dos, situados en el primer piso: uno en el centro, frente al escenario, para las grandes ocasiones y otro de diario, proscenio. Enfrente de este último estaba el del infante don Francisco y debajo de él, el de los ministros; bajo el palco de la reina estaba el de la duquesa de Alba y junto al palco real de ceremonias, el del embajador de Francia. Los de los reyes tenían, además, pieza de recibo, salón, gabinete y tocador; los otros, un departamento bastante amplio, separado por una cortina roja de terciopelo.

Muchas otras dependencias completaban el enorme edificio, además de la cazuela y el enorme escenario con todos sus recintos y mecanismos. En la planta baja, junto al «foyer», había un gran café compuesto de amplio salón con dos antesalas, más sus servicios; distribuidos por los diferentes pisos, estaban las galerías, las salas de conferencia y de ensayos; una sala y dos gabinetes lujosamente alhajados para descanso de los reyes, que eran los que daban sobre la gran terraza que se formaba sobre el techo del pórtico; el salón del Casino; las oficinas; el gran salón de baile que daba a la plazuela de Isabel II y que después se convirtió en teatro del Real Conservatorio; otros tres salones de descanso, a la altura del paraíso; muchas habitaciones para dependientes, talleres de sastrería, almacenes, escaleras, pasillos y galerías menores. Todo ese mundo se completaba con una tienda de flores, una guantería, una tienda de anteojos, una confitería y, gran innovación del *confort* europeo de la época: «retretes inodoros a la inglesa». Y, sin embargo, como nada puede ser perfecto, parece que se olvidaron del guardarropa y que la iluminación de gas dio bastante quehacer antes de funcionar debidamente. También fallaba el sistema de caldeamiento de la sala, en la que, en diciembre, las señoras tenían que guardar sus chales y abrigos puestos, sobre todo en el gran vestíbulo abierto, donde en invierno tiritaban mientras esperaban los coches, que los chiquillos llamaban a voces desde la puerta repitiendo, como hasta no lejana fecha, los títulos de Castilla ostentados por sus dueños.

2. MADRID Y SUS TEATROS, EN 1850

Pero ¿cómo era aquel Madrid de 1850 que iba a estrenar Teatro Real y, sobre todo, cómo era desde el punto de vista teatral aquella Villa y corte todavía de ambos mundos?

Isabel II había sido proclamada mayor de edad en noviembre de 1843, siete años antes; y en ese período la ciudad, con excepción de los acontecimientos que provocó la revolución europea de 1848, había vivido constantemente en paz y en orden; en su aspecto material «data

precisamente de entonces, según escribía su cronista don Ramón de Mesonero Romanos, la verdadera época de renovación y de vida de nuestro Madrid». Ya en la década anterior había tenido un excelente alcalde, el marqués viudo de Pontejes, que sentó las bases de una política municipal moderna y comenzó a hacer los esfuerzos necesarios para convertir a aquel Madrid, abandonado desde la guerra de la Independencia, en una verdadera capital. A la época de Pontejes se debe, precisamente, entre otras grandes obras y mejoras, la urbanización y terminación de la plaza de Oriente, con su hermoso hemicycle de casas armónicamente trazadas sobre el triste descampado que quedó a consecuencia del derribo del antiguo barrio que allí había, ordenado por José Bonaparte para afianzar la seguridad del Real Palacio.

Pero fueron esos últimos siete años que llegan al de 1850 los de las grandes reformas. La terminación del Teatro Real y del propio Palacio fue el doble coronamiento del hermoso conjunto urbano que es la Plaza de Oriente, en cuyo centro se alzó el alto pedestal sobre el que doña Isabel II hizo colocar «para gloria de las artes y ornato de la capital», la estatua ecuestre de Felipe IV, obra de Pietro Tacca, que estaba en el Buen Retiro. Por entonces se renovó buena parte del caserío; se construyó el nuevo Congreso de los Diputados; se terminó de rematar la Plaza Mayor; se trasladaron algunos ministerios a la antigua Casa Real de la Aduana, de la calle de Alcalá; se hicieron o ampliaron paseos, plazas y plazuelas; se estrenó en las principales calles «el excelente aunque costosísimo empedrado de adoquines»; se estableció un eficaz alumbrado de gas y se proyectó y comenzó la decisiva obra de la traída de aguas corrientes mediante el Canal de Isabel II o de Lozoya, que había de sustituir a los antiguos «viajes» que abastecían la villa desde las viejas fuentes públicas.

Pero todavía los aguadores asturianos y gallegos que hacían el servicio de esos «viajes», rodeaban a las fuentes públicas con su formación pueblerina de cubas de madera; incluso a las grandes fuentes centrales—Cibeles, Neptuno, el Cisne o Apolo—colocadas en el eje elegante del principal paseo de Madrid, desde el convento de Atocha, donde comenzaba el Prado,

hasta la Puerta de Recoletos y la Fuente Castellana, donde terminaban las Delicias de Isabel II. Y, sin embargo de esa nota aldeana y popular, calles y paseos madrileños estaban poblados de una muchedumbre alegre y cortesana, lujosamente vestida, junto a la que caracoleaban los caballos y desfilaba interminable número de berlinas y landós. El ya aludido diplomático belga, cronista de la ciudad de aquellos años, subrayaba la elegancia y buen vestir de los hombres y el lujo de las mujeres, señalando que era tal el tono de la calle que «los ricos vestidos de seda y brocado que arrastran por el paseo las españolas, ocultando sus pies pequeñísimos, sólo se usarían en París para ir en coche al Bosque de Bolonia o a los Campos Elíseos»; «Aquí hasta las mujeres e hijas de los más humildes tenderos —añade— desdeñan el percal y la zaraza. Todo lo que no sea seda o terciopelo lo tienen por indecoroso para salir a la calle».

Aquel Madrid de 1850 era una ciudad que no llegaba a los 250.000 habitantes, alojados en un recinto circular que todavía guardaba la estructura de las antiguas cercas y murallas, respetada por el circunvalante Paseo de la Ronda. Por su lado sur, se acababa la villa en la línea que formaban la Puerta de Toledo, el Portillo de Embajadores y la Puerta de Atocha, un poco más arriba de donde hoy está la estación de las Delicias; por el este, envolvía casi por entero la ciudad la real posesión del Buen Retiro, hasta la Puerta de Alcalá, y, algo más subía el paseo de Ronda, paralelo a Recoletos, por lo que hoy es calle de Serrano, hasta la altura de la actual calle de Goya. El costado norte de Madrid, dejando aparte la prolongación del Paseo de las Delicias de Isabel II que iba hasta la Fuente Castellana, lo marcaba la ronda que subía desde la Puerta de Recoletos, en la actual Plaza de Colón, hasta el Portillo de Santa Bárbara, al final de la alargada plazuela que hoy conserva ese nombre; seguía hasta la Puerta de Bilbao y continuaba por el Portillo del Conde Duque, aledaño al viejo Cuartel de Guardias que después se llamó del Conde Duque, y daba la vuelta luego por el Portillo de San Bernardino, rodeando el Palacio de Liria, para topar ya con la Montaña del Príncipe Pío, que formaba el lado oeste de Madrid conjuntamente con los jardines del Campo del Moro y el bloque del Real Palacio, hasta la Puerta de Segovia;

diez distritos, ochenta y nueve barrios y veintitrés parroquias, componían la estructura urbana de enmarañada red viaria por la que circulaban 600 carruajes privados y 400 de alquiler, amén de las caballerías necesarias para tirar de ellos o para servir de montura personal.

La verdad es que no era especialmente vistoso su caserío; destacaban de él sólo algunas casas grandes y palacetes de la nobleza y los no muchos —aunque espléndidos— edificios monumentales debidos a la época de Carlos III más los que últimamente se iban construyendo; con lo que era bien verdadera la observación de Mesonero de que realmente «sólo a Carlos III se le ocurrió pensar que Madrid era su corte, y que sólo en estos últimos tiempos ha caído el propio Madrid en la cuenta de que es la capital de la Monarquía». No tenía ni un solo hotel de viajeros, y sólo algunas fondas y casas de huéspedes, llamadas también posadas secretas, que se distinguían, para el que las buscaba desde la calle, por tener amarrado un papel blanco a la extremidad de los balcones; había en cambio buenos restaurantes y muchos cafés de animada tertulia y compañía. La vida era alegre, despreocupada y bulliciosa. Llamaba particularmente la atención la vistosa animación de los paseos: la calle de Alcalá; el de la Fuente Castellana y, sobre todo, el del Prado, en medio del cual iban los coches bien ordenados en dos filas, flanqueados por los caballistas que marchaban al paso; en la parte central del llamado Salón del Prado se concentraba una muchedumbre en la que se mezclaban los elegantes y la gente del pueblo llano, paseando u ocupando las diversas hileras de sillas que había a lo largo del paseo. Muchas veces, a la hora de la puesta del sol, sonaba por la embocadura de la calle de Alcalá la marcha real y un regio carruaje, rodeado por los guardias de la reina con sus brillantes uniformes, entraba en el Prado; todos los coches se detenían entonces y pasaba la joven Isabel II correspondiendo desde su coche descubierto a la general reverencia que, por un momento, llenaba el Salón del Prado de cortesanía y optimismo.

Ya se dijo que la ópera, antes de entronizarse solemnemente en el Real, se había aposentado provisionalmente en los teatros del Príncipe y de la Cruz y luego en el del Circo; pero no eran esos, naturalmente, los únicos

teatros de Madrid, que fueron todos reordenados precisamente con motivo de la apertura del Real, por una R. O. de 7 de mayo de 1850, debida al conde de San Luis.

El Teatro del Príncipe era el de más solera matritense, como que se había edificado sobre el solar que ocupó el antiguo Corral de la Pacheca, en 1745; ilustre coliseo en el que estrenaron los grandes clásicos de nuestro teatro, y que tuvo además en los bajos del edificio el famoso Café del Príncipe, o Parnasillo, en donde se batió largamente el oro literario de los dos siglos mayores de nuestras letras. Se quemó ese edificio en 1802 y se reedificó el Teatro, nada menos que por Villanueva, en 1807, de cuya arquitectura aún se conserva alguna aunque no tanta traza como debiera, pues en 1849 se reformó nuevamente, cambiándole el nombre por el de Teatro Español, que hoy conserva. Allí actuaron, Isidoro Maiquez, Julián Romea, Pedro Delgado, José Valero y todos los grandes de la escena desde finales del XVIII, en competencia con el Teatro de la Cruz.

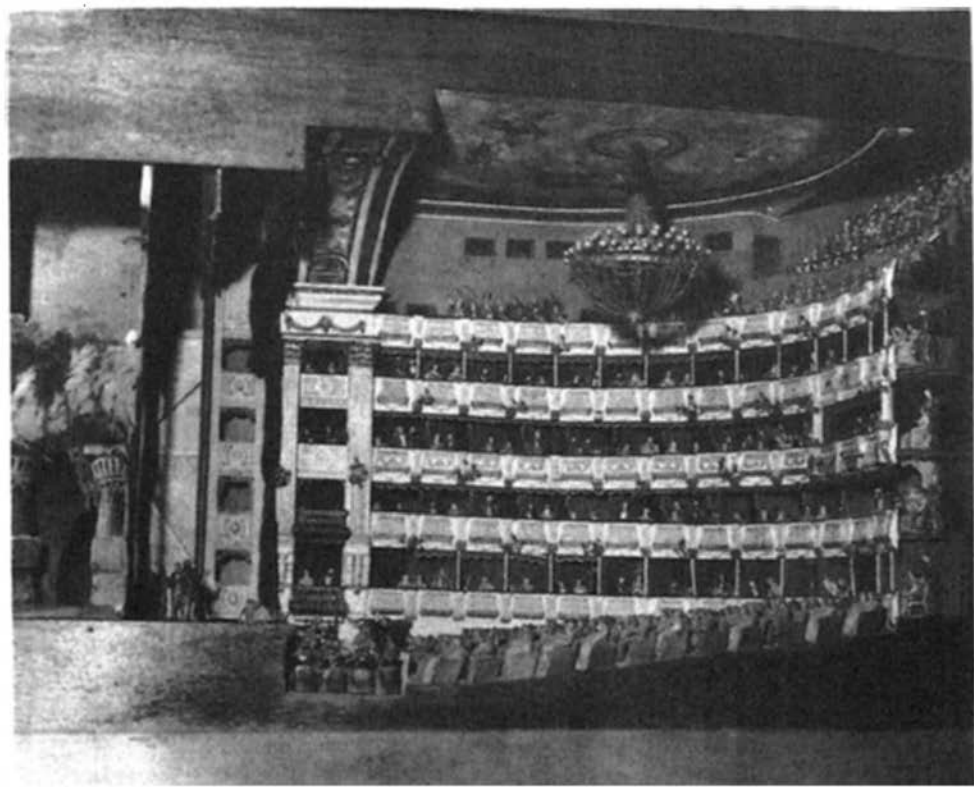
Estaba éste situado en la calle de la Cruz, núm. 37, frente a la desembocadura de la calle de Espoz y Mina que ahora atraviesa lo que fue su solar para llegar hasta la plaza del Ángel; tenía una buena portada barroca de Pedro Ribera, aunque su edificación, tal vez apresuradamente hecha sobre otro corral de comedias en 1737, dejaba tanto que desear que en la ordenación de 1849 se le tildó de «oprobio del arte» y se mandó que se derribara, pese a lo que duró todavía siete años más. Su apogeo fue precisamente entre los años 40 y 50 del siglo, como teatro del drama y «teatro francés», como también se le llamó. Su entrada era de 1320 personas, algo mayor que el Príncipe, que no llegaba a las 1240, y también en él se cantaron óperas, alguna de ellas, como «El barbero de Sevilla», dirigidas por el propio Rossini; pero fue famoso sobre todo por sus representaciones dramáticas en abierta competición popular con el Teatro del Príncipe, dividiéndose los partidarios en dos aguerridos bandos, con su distintiva cinta de seda cada uno: dorada los del Príncipe, apellidados «chorizos», y azul celeste los de la Cruz, o «polacos». Muchas representaciones memorables se dieron allí de Moratín, de Ventura de la Vega, de Bretón de los Herreros, de Martínez de la Rosa, Larra y hasta de Zorrilla

que llegó a estrenar ahí el Tenorio, interpretado por Carlos Latorre y Bárbara Lamadrid, en 28 de marzo de 1844.

Otro teatro famoso fue el llamado del Instituto y después, sucesivamente, de la Comedia y de Tirso de Molina. Ocupó primeramente una parte del exconvento de la Trinidad, buen edificio hecho por Gaspar Ordóñez que perdió Madrid, y luego fue mandado construir en 1845 por la sociedad Instituto Español, en la corta calle de las Urosas que iba a dar a la de Atocha entre las de Relatores y Cañizares. Era pequeño, de no más de 850 entradas, y se representaban en él comedias, dramas y bailables andaluces; pero su importancia reside en que, como escribe A. Martínez Olmedilla, en él nació la zarzuela con los estrenos de «Los enredos de un curioso», «Las sacerdotisas del sol», «Palo de ciego» y «Colegialas y soldados», a lo largo del año 1849. El éxito que aquí tuvo ese nuevo género hizo que se arrendara el Teatro de Variedades para explotarlo más en forma y continuadamente.

El Teatro Variedades, que estaba en el número 4 de la calle de la Magdalena, entre las de Santa Isabel y Ave María, era un local pequeño, inaugurado en 1843, que se amplió hasta 800 entradas precisamente en el de 1850. En él tomó forma verdaderamente la llamada «ópera española», continuando los primeros intentos del Teatro del Instituto que se consolidaron con el gran éxito—más de cien representaciones—de la zarzuela «El Duende», libro de Luis de Olona y letra de Rafael Hernando, al que siguieron con creciente fortuna representaciones de «La mensajera» de Olona y Gaztambide, «Gloria y peluca», de Barbieri, etc. El teatro decayó en 1854, dedicado a la magia y al género chico, y sucumbió del todo, incendiado, en 1888.

Otro teatro interesante fue el de Lope de Vega, llamado también del Drama y de los Basilios, por haberse instalado en la parte alta de la capilla mayor del ex convento de los Basilios que había en el esquinazo de las calles Valverde y Desengaño. Realmente este teatrillo no se llamó Lope de Vega hasta 1852, cuando fue reformado por Julián Romea; era pequeño, confortable, con butacas de terciopelo azul y cómodo almohadillado en los antepechos de los palcos, cosa entonces poco frecuente en los teatros



Maqueta de la sala del Real a finales del siglo XIX



Adelina Patti

herederos de los viejos y destartalados corrales de comedia. Tuvo gran favor del público y duró hasta fin de siglo.

Pero el más importante, en lo que a ópera se refiere, fue, hasta la inauguración del Real, el Teatro del Circo, de la Plaza del Rey. Allí había —como hoy— un circo que se transformó en teatro en 1842 y que precisamente alcanzó su fama de ser el primero de Madrid y de todo el reino gracias a la espléndidez y sentido publicitario del marqués de Salamanca, que de 1846 a 1850 se convirtió en su mecenas y empresario. Empezó Salamanca por gastar una fortuna en reformarlo, haciéndolo no sólo capaz para 1600 entradas sino de magnífica instalación: butacas, palcos, iluminación, escenarios, ambigús y tiendecillas interiores superaban a las de cualquier otro teatro y el pasillo y las escaleras aparecían, por primera vez en un recinto de este género, lujosamente alfombradas. Sobre eso, Salamanca formó para el Teatro del Circo dos compañías costosísimas, una de ópera y otra de bailables por las que pasaron las primeras figuras y bailarinas de la época; las más famosas de las cuales, la Guy-Stephan y la Fuoco se disputaban el fervor del público dividido en dos respectivos bandos, encabezados los guyistas por el propio Salamanca y los fuoquistas por Narváez.

Creó además Salamanca una Academia de coreografía en el mismo teatro, tras de cuyas muchachas andaban encalabrinados los galanes y viejos verdes de la corte. La verdad es que el Teatro del Circo se convirtió en punto de cita de la alta sociedad madrileña y que al pródigo marqués le costaba la brillante empresa una verdadera fortuna, en la que lo de menos era ya el renglón que suponía abrir cantina gratis al respetable público y regalar a las bellas espectadoras de los palcos y butacas con sorbetes y dulces que mandaba repartir en los entreactos. El caso es que allí se mantuvo la ópera con toda brillantez hasta que se inauguró el Real. Al año siguiente de este acontecimiento el marqués de Salamanca abandonó la empresa y el Teatro del Circo se dedicó a la zarzuela, que allí recibió su espaldarazo definitivo de manos de la sociedad empresaria creada nada menos que por Gaztambide, Cristóbal Oudrid, Barbieri y Salas, el marido de la grande Bárbara Lamadrid. Desgraciadamente el 13

de noviembre de 1876 quedó destruido el Teatro del Circo a consecuencia de un incendio.

Otros teatros menores fueron: el de la sociedad Liceo Artístico y Literario, en el palacio de Villahermosa, de la carrera de San Jerónimo esquina al Prado, en donde se cantó también ópera bajo la protección de la Reina Gobernadora durante la minoridad de Isabel II, que allí dio, ella misma, conciertos de piano y de arpa; el Teatro de Buenavista, que funcionaba sólo por Pascua, en el palacio del conde de Sástago de la calle de la Luna; El Teatro del Genio, en el Pretil de Santisteban, en la Plazuela de la Paja; los Salones Orientales, en la calle de la Victoria, en cuya sede se intentó fundar en 1850 la primera sociedad de conciertos, que no llegó a cuajar; el Teatro del Museo, fundado en 1841 por la sociedad cultural de ese nombre utilizando los locales que brindaba el ex convento de monjas vallecas que había en la esquina de Alcalá y Peligros, donde hoy está Riesgo, y que en la temporada de 1847-49 estuvo dedicado también a la ópera, aunque con medios más modestos y menos pretensiones que el del Circo. Y, en fin, el Teatro Circo de Paul, de Lope de Rueda o de la Bola, llamado también los Bufos, instalado en los números 5 y 7 de la calle del Barquillo, que fue derribado en 1880; y muchos otros de vida más efímera y menos dignos de recuerdo, como montados ocasionalmente durante los veranos o con motivo de acontecimientos especiales.

3. EL REAL DE LOS ÚLTIMOS ROMÁNTICOS

Al fin el 19 de noviembre de 1850 llegó la solemne noche de la inauguración del Real, fecha escogida para festejar el cumpleaños de la Reina. Salamanca había querido continuar como empresario del nuevo coliseo la tarea tan brillante como costosamente emprendida por él con el Teatro del Circo, pero el todopoderoso Narváez, su rival en tantos aspectos en el corto palenque de la vida española de entonces, se opuso terminantemente y la empresa fue arrendada por un año al brigadier Leonardo de Santiago.

Para esa primera temporada se contrató un espléndido elenco: la famosa contralto Alboni; la tiple Frezzolini; la soprano Gardoni; el barítono Barriolhet y Ronconi; contaba como primera bailarina la famosísima Fuoco; y había treinta y cuatro corifeos figurantes y bailarinas, y un cuerpo de baile de sesenta niños de ambos sexos. El maestro Michele Rachele, con quien alternaba Cecilio Forsa, dirigía la orquesta, compuesta por dos primeros concertinos, once primeros violines, doce segundos violines, seis primeras violas, seis primeros violoncellos, diez primeros contrabajos y treinta instrumentistas más. Maestro de coros era don Joaquín Espin. Pero el mundo de empleados del Real no terminaba naturalmente ahí, sino que, según un crítico de entonces, había 447 personas que se alimentaban de su nómina, con lo que cada función diaria venía a salir por un millón veinte mil reales; cantidad muy superior al dinero de que se disponía en presupuestos, que no llegó ya a cubrir los gastos de la primera temporada, con lo que tanto la Casa Real como el Gobierno tuvieron que aportar cuantiosas subvenciones que originaron acerbas críticas, especialmente dirigidas al más inmediato responsable: el conde de San Luis. Sin que en ellas dejara de mencionarse que en los 32 años que duraron las obras del Teatro se habían invertido ya más de 42 millones de reales.

Como término de comparación de semejante gasto puede servir el precio que entonces alcanzaban las entradas del Real: las butacas 20 reales; 80, los palcos, plateas bajos y principales, sin entradas; 100 los palcos proscenios; 10 reales más cada entrada de primera fila y 8 en las otras; y, en fin, la más barata era la entrada de paraíso, donde iban los verdaderos melómanos, que costaba sólo 4 reales. Claro es que los precios para la función inaugural no sólo fueron algo más subidos, sino que la ansiedad de los madrileños por no perderse el acontecimiento les hizo pagar hasta 320 reales por una butaca que valía 24.

El 19 de noviembre, a las diez y media de la noche, el Real estaba a punto y dispuesto para estrenarse con «La Favorita», de Donizetti, cantada por la Alboni como *prima donna*. La flor y nata de la corte estaba allí congregada, luciendo etiquetas, uniformes, trajes de corte, condecoraciones y joyas a granel; el Gobierno con el Presidente del Consejo al

frente, el general Narváez, y el conde de San Luis; la primera aristocracia: duquesas de Alba, de Gor, de Medinaceli, de Osuna y del Infantado; condesa del Montijo, marquesa de Malpica... los embajadores acreditados en Madrid; las señoras de la alta sociedad y de la escasa burguesía: el todo Madrid del medio siglo llenaba por completo hasta el último rincón del teatro, mientras los que no habían conseguido una entrada se agolpaban fuera para ver al menos el espectáculo de la llegada del enojado público en sus relucientes carruajes y, sobre todo, para ver la entrada de la joven reina en el lujoso y fantástico coliseo.

Con algún retraso llegó Isabel II acompañada del rey consorte, Francisco de Asís, y de María Cristina, la reina madre, más su brillante cortejo. Estaba Isabel en su mejor momento, a los veinte años de su edad y cuatro de su matrimonio, ya un poco gruesa, pero todavía de talle juvenil; venía vestida «con un traje de color junquillo», y adornada con soberbias joyas. Al entrar en el palco de ceremonias sonó la marcha real y se arrojaron a la cazuela multitud de composiciones poéticas en castellano e italiano, ramilletes y palomas en cuyas alas iban prendidas guirnaldas y sonetos. Esas composiciones fueron recogidas luego en una antología titulada «Poesías escritas con motivo de la inauguración del Teatro Real por varios ingenios españoles», entre los que se contaban Gertrudis Gómez de Avellaneda, Bretón de los Herreros, José Selgas, J. E. Hartzenbusch, y otros menos famosos.

Éxito apoteósico, social y musical, coronó la primera noche del Teatro de Oriente, hasta el punto que las críticas que de fuente política se hacían al gasto del costoso coliseo quedaron anegadas por el desbordamiento del orgullo con que todo Madrid alababa su primer teatro. Aunque esa temporada inicial no fue especialmente densa en representaciones; en ella se dieron, además de «La Favorita», «Los Puritanos», «La sonámbula», «El Barbero de Sevilla», «Elixir de amor», «La Cenicienta», «Otelo», «Linda de Chamonix», «Don Pasquale» y «Lucía de Lammermoor», acabando la contrata del Brigadier Santiago el 1 de julio de 1851. Además, en febrero estrenó el Real, por supuesto, su primer baile de máscaras y otros seis bailes más en el curso del año; suntuosos bailes de dos orquestas, a los

que acudían las mismas reinas con sus consortes; aunque el de Isabel no bailaba, limitándose a pasear y sostener «animadas conversaciones con varias personas y en varias lenguas, que hablaba como la suya propia»; y hay que anotar que los bailes costaban alrededor de ochenta mil reales cada uno.

Esta primera etapa del Real, que protagonizaron los últimos románticos, llegó con ellos agotando la femenina moda del miriñaque hasta el año 1860. Época de guerras carlistas, de turnos de pronunciamiento entre el reaccionario y emperillado Narváez —el «Espadón de Loja»— y el progresista O'Donnell; los años del atentado del cura Merino a la reina Isabel —la segunda temporada del Real—; de la Vicalvarada de Julio, de la marcha de la reina Cristina y la vuelta de Espartero; del nacimiento de la Unión Liberal como intento de concordia entre las facciones políticas y también de los primeros conflictos en África.

La segunda temporada de esta época fue breve, pues con 69 representaciones no llegó más que hasta el mes de marzo y tuvo como empresario a un fantástico aventurero italiano, Temístocles Solera, libretista, cantante, embajador, anticuario, director del Teatro de Palacio y protegido de la reina, que dio no poco que hablar. En esta segunda temporada llegó a alzarse Verdi, con «Macbeth» y «I due Foscari» por encima del consagrado Donizetti y brilló como primera bailarina la famosa Fanny Cerrito, que cobraba como mínimo 1.000 reales por función. Desde entonces y para toda esta etapa se contrató como Director de Orquesta al maestro Daniel Skoczopole, y también para muchos años a Leandro Ruiz como director de Coros. La empresa cambió dos veces más: en la temporada del 1852-1853 la tomó don Felipe Ramos, que duró tres años; y luego pasó a manos del señor Urríes que terminó con la que acababa en 1859, que fue también la que marcó el fin de esta fase inicial del teatro.

Las respectivas temporadas dieron un promedio de unas 120 representaciones cada una, a pesar de la conmoción de la vida política que representó la vicalvarada de 1854; en septiembre de cuyo año, dicho sea de paso, el teatro sirvió de escenario para una asamblea política en la que el joven Emilio Castelar pronunció su primer discurso importante.

Dos malas temporadas fueron las de 1854-55 y 1855-56. En la segunda de ellas, tras el verano del cólera que fue el de 1855, hubo que acudir al recurso de rebajar el precio de las entradas para que viniera la poca gente que quedaba con ganas de hacerlo tras el terrible azote de la enfermedad. Los dos músicos favoritos, que desplazaron a Donizetti, fueron primero Meyerbeer, que conoció su apoteosis del 52 al 55, particularmente con «Roberto el Diablo», «El Profeta», «Margarita de Anjou» y «Luisa Miller», y luego el gran Verdi que se fue imponiendo rápidamente hasta alcanzar la indiscutida hegemonía, sobre todo después de «La Traviata», que se estrenó el 1 de febrero de 1855. De Verdi se repitieron incansablemente «Rigoletto», y «El trovador», novedades del año 54, «Semiramis» y «Las vísperas sicilianas»; aunque Meyerbeer volvió a alcanzar un éxito apoteósico en la temporada del 57 al 58 con «Los Hugonotes», que entonces se puso por primera vez en España después de haber paseado triunfalmente durante veinte años por los escenarios extranjeros.

Los más importantes divos de esta etapa, además de la Alboni, fueron ante todo la soprano Marietta Gazzaniga que con el tenor Malvezzi el barítono Varesi y el bajo Vialletti dieron noches triunfales en el Real. Tuvieron también gran éxito Ronconi y Carlota Borghi, y al final se consagraron, sobre todo, la Rosina Penco, calificada de *divina* por los críticos y el público, y con ella Gaetano Fraschini. Fraschini frente al tenor rival Geremia Bettini, otro ídolo de los melómanos de entonces, llegó también a formar bando propio de apasionados partidarios, disputando durante algunas temporadas fraschinistas y bettinistas sobre cuál de los dos tenía la primacía. Parece que triunfó al fin Bettini, quien, sin embargo, inesperadamente rompió su contrato con el Real al final de la temporada 59-60. Otros cantantes de nombradía fueron Constanza Nantier, el barítono Guicciardi, Agustín Rovere, Josefina Medori, el tenor A. Giuliane, la tiple Borsi, las contraltos Elena D'Angri y Trebelli, y sobre todo Giuseppe Mario, que acabaría siendo el ídolo de la etapa siguiente.

La selva operística de Verdi se impuso, aunque no dejaron de oírse algunas otras óperas de Bellini, de Donizetti, de Rossini y alguna española como «La conquista de Granada» o «Isabel la Católica», del libretista

Temístocles Solera con música del Maestro Arrieta, que ya había sido estrenada años antes en el Teatro de Palacio.

Por lo demás el Real siguió alegrándose todos los febreros con aquellos bailes de máscaras en que un desbocado Madrid que se olvidaba de sí mismo, puesto el antifaz del carnaval, arrastraba luego, como una penitencia, la música grave de los conciertos sacros escuchada con toda devoción por un público píamente recompuesto. En uno de esos bailes, el del año 1854, el palco del marqués de Salamanca fue escenario de la última mascarada romántica del siglo, que tuvo como protagonista al propio autor de «The attachè in Madrid», el cronista diplomático ya antes aludido; él cuenta que se vio de pronto requerido por una bella máscara completamente enlutada y pálida, «más fría que la noche», la cual arrastrándole como fantasma viviente le llevó a contemplar su propio catafalco a la iglesia de San José, donde ella yacía de cuerpo presente. Misteriosamente, la enmascarada desapareció allí, entre las llamas oscilantes de los cirios, dejando a su atónito acompañante más que a dos velas e, inevitablemente, «transido de frío y estremecido de horror».

4. FINAL DE LA ERA ISABELINA

Poco antes de comenzar el año 60 la dulce y amarga melaza romántica tocaba a su fin. Se había consumido con creces toda la ración del «mal du siècle», y a aquella gratuita melancolía de los amores imposibles, perfectamente compatible con los muy posibles y alegres, aunque inconvenientes, que se tramaban cada noche entre la frivolidad elegante que acudía a los palcos del Real, sucedían otros males más reales que iban sitiando la despreocupada plaza del país, mientras el manso fluir de la costumbre derivaba también por cauces nuevos. Caía de las cinturas femeninas el amplio miriñaque, con todo su complicado artificio de aros y ballestas y la silueta de la mujer adelgazaba de pronto, prolongándose como compensación en largas colas, como de novias de otro tiempo todavía no llegado.

Don Pedro Antonio de Alarcón, cronista del Real y novelista famoso, dejaba los salones del teatro para irse, con su diario debajo del brazo, a contar como testigo la recién estrenada guerra de África; largo conflicto que el triunfo de Prim en Castillejos, retóricamente prodigado en estampas heroicas, parecía haber solucionado de raíz y para siempre. Sor Patrocinio, «la monja de las llagas», creía sostener con sus místicos devaneos el inestable aparato de la Monarquía, maltratado entre ineptías de farsa vallein- clanesca, conspiraciones y pronunciamientos, mientras en otros conven- tículos y secretas logias se rezaban más positivamente los *amenes* del reinado.

En el Real no por eso amainaba el fervor operístico ni el número de representaciones. En la temporada 1860-61, llegaron a 155 y a poco menos en la siguiente. Triunfaban dos cantantes aristocráticos; la tiple Anna de Lagrange y Giuseppe Mario, conde de Gandía, que además de estar considerado como el primer tenor de su tiempo era también un excelente actor dramático. Verdi ascendía a toda vela: «El Museo Universal», donde batían el turno de las letras Hartzenbusch y Zorrilla, Campoamor y el propio Alarcón, registraba cumplidamente su progresiva estrella, mientras se iba apagando lentamente la de Meyerbeer, que luego resucitaría de golpe; proseguían los Bellinis, Rossinis y Donizettis, y se introducía alguna novedad, pronto olvidada, como la ópera alemana «Martha», de Flotow, el «Pietro di Medici», del Príncipe Joseph Poniatowsky, o «Giuditta» y «Vittore Pisani» de Peri.

El añorado Bettini reapareció en la temporada del 1861 al 62, con gran complacencia del público, con lo que se reanimaron las discusiones entre freschinistas y bettinistas, y dos nuevos divos se instalaron en la constelación estelar del Real: la Borghi Mamo y el más duradero y casi perdurable Tamberlick.

La «Ilustración Española y Americana» dio por entonces cuenta de dos, o mejor dicho tres, novedades importantes. La primera fue el enorme éxito obtenido por la ópera cómica francesa «Zampa, o la novia de már- mol», de Hérold, en la temporada del 62 al 63; y la segunda el estreno, durante la misma, de otra ópera extraordinariamente presentada en cuanto



F. A. Barbieri



Tomás Bretón

a decorados y puesta en escena, que obtuvo también un éxito sobresaliente: «La fuerza del destino», de Verdi, que por entonces vino a Madrid a dirigir los ensayos y a presenciar su solemne estreno el 21 de febrero de 1863.

Verdi, ya en plena fama europea, fue, naturalmente, la gran noticia de los periódicos y revistas de entonces; estuvo viviendo en Madrid, en el número 6 de la plaza de Oriente, la casa de Castaldi donde se hospedaban habitualmente músicos y cantantes de entonces, y la noche del estreno fue llamado al palco real, donde sus majestades hicieron los honores que correspondían tanto a tan gran músico como al fervor popular que despertaba. No todo, sin embargo, fueron mieles en esa fausta oportunidad; parece que Verdi cometió cierta acaso involuntaria falta de cortesía que le distanció para siempre del madrileño maestro Barbieri; y, por otra parte, el duque de Rivas, autor del drama «Don Álvaro o la fuerza del sino», sobre el que se basaba el libreto que para la ópera hizo Piave, protestó públicamente de la desfiguración grotesca a que aquel había sometido a su obra, prototipo de drama romántico y ya de muy justificada fama en la Literatura española. Tampoco la misma música de Verdi, después de la triunfal noche del estreno, dejó de sufrir más de una crítica, tal vez empujada por el aire de la polémica que con aquel otro motivo se desató.

En la temporada del 1863 al 64 el Real cambió de empresario, quedando confiado por un par de ellas a Bagier, que volvió a hacerse cargo otra vez de la empresa después del paréntesis de una temporada en que la regentó, con poco éxito y muy mala suerte, Caballero del Saz. En la de 1863, hizo su primera y de momento corta aparición una estrella de primera magnitud, la casualmente madrileña Adelina Patti, aquel prodigio de tiple que a los siete años se había presentado en tablas cantando la «Casta diva» abrazada a su muñeca y que había de arrebatarse en años posteriores al público de todo el mundo. En esta temporada, primera de Bagier, inaugurada con «El Barbero de Sevilla», la Patti alternó con Fraschini, y otras primerísimas figuras del *bel canto* como el propio Mario, el extraordinario bajo Selva, de larga permanencia en el Real, y la *divina* Penco. En la misma temporada Madrid perdió la ocasión de admirar como correspondía una pieza verdaderamente maestra: el «Don Juan», o, según

se tituló entonces, «D. Juan Tenorio o el disoluto castigado, drama semiserio en dos actos del maestro Mozart»; pero la empresa Bagier, al decir del gran novelista don Benito Pérez Galdós, que por entonces ejercía de joven crítico, no supo presentarla en debida forma, combinó malamente el reparto y la dio tan falta de ensayo y tan mediocrementemente que fracasó a la tercera representación; Galdós, sensible, clamó solicitando la reposición del «Don Juan» con la dignidad que merecía, cosa que no tuvo lugar hasta ya el final de esta etapa isabelina.

La empresa Bagier iba tan mal que tuvo que tener cerrado el teatro algunas semanas durante la temporada siguiente que prácticamente no comenzó hasta enero del 1865; aunque es verdad que entonces lo hizo con un gran éxito, dando por vez primera en el Real el «Fausto» de Gounod, que alcanzó hasta veinte representaciones, cifra muy por encima del promedio habitual: en cambio tuvo un rotundo fracaso con la vieja ópera «El Profeta», de Meyerbeer, que se hundió hasta su fabulosa resurrección en la temporada siguiente, en la que su ópera póstuma «La Africana» se cantó, entre el delirio del público, hasta cuarenta y tres veces. Luego se mantuvo durante lustros en el Real, de modo que al cerrar este sus puertas, entrado el siglo siguiente, se había representado en él en doscientas sesenta y ocho funciones. Le cupo además, a esa ópera, entre otras glorias, la de inspirar más tarde el famoso «Dúo de la Africana», música de Fernández Caballero y obra maestra de nuestro «género chico».

La breve empresa de Caballero del Saz, 1865-66, tuvo que luchar contra la corriente de los penosos avatares de la vida pública española, que por entonces conoció, amén de otras calamidades y además de la fallida conspiración de Prim, de muy malos augurios para el Trono, la no menos agorera «Sublevación de los Sargentos» en el madrileño cuartel de San Gil y la guerra hispanoamericana con el tristemente célebre bombardeo de El Callao. A pesar de todo, la temporada logró para el Teatro 164 funciones y el extraordinario éxito, ya aludido, de «La Africana» de Meyerbeer. Un nuevo director de orquesta vino a sustituir entonces, por algunos años, al maestro Skoczopole, el italiano Vincenzo Bonetti. También el veterano director de coros Joaquín Espin fue sustituido al año si-

guiente por Cristóbal Oudrid, músico de brillante historia en el Real de los años siguientes.

Pero ya el Real parecía aventar para muy pronto nuevas etapas, que incluso se llevarían su propio nombre por delante. Volvió Bagier; se marchó la Patti; se repuso, aunque no como deseaba Galdós, el «Don Juan» de Mozart; triunfaron de nuevo «La Africana» y «La fuerza del Destino»; y, ya entrada la temporada del 1867, el 28 de abril sufrió el Real un accidente verdaderamente premonitorio: el incendio, que comenzó en el escenario del teatrillo del Conservatorio, y que, aunque no duró más que unas horas pues pudo ser sofocado con diligencia, le mantuvo cerrado durante muchos días, alcanzando a abrirse ya sólo al final de la temporada.

Pero aquellas llamas que asomaron amenazadoramente por los balcones de la todavía informe plaza de Isabel II, quemarían los postreros retazos de la época isabelina y la temporada siguiente sería ya la última. Aunque esta no disminuyó mucho el número de representaciones, 156 en vez de 166, cosa que de paso demostraba la despreocupación de la Villa y Corte por lo que se le venía encima, si pasó sin pena ni gloria, aportando como dos únicas novedades, tampoco muy brillantes, las óperas «La hebrea», y «La muta di portici», de los franceses Halévy y Auber, respectivamente.

5. TEATRO NACIONAL DE LA ÓPERA

La revolución de 1868, llamada «La Gloriosa», que derribó a Isabel II del Trono de España se llevó también por delante como ya incongruente ornamentación la corona y el título de real que ostentaba con toda legitimidad el Teatro de Oriente desde su fundación. En adelante se llamaría *Teatro Nacional de la Ópera*, sin que faltara algún chistoso que completara el flamante nombre apellidándole Nacional de la Ópera... italiana.

Con la «Gloriosa» entró en el teatro la nueva moda femenina del polisión, «le cul de Paris» como con más desenfado se le llamaba, y junto

a las señoras de polisón ocuparon los ex regios palcos los nuevos personajes: el Regente Serrano, duque de la Torre, llamado también el general Bonito, los generales Prim y Dulce, el almirante Topete, los prohombres civiles Olózaga y Rivero: en una palabra todos los notables que componían la orla, repartida con toda profusión en curiosa estampa del tiempo, de los «Regeneradores de la nación española».

Inmediatamente el Teatro Nacional de la Ópera se dispuso a festejar el nacimiento del nuevo régimen, con la misma pompa con que había celebrado en el pasado el nacimiento de un infante o la boda de una reina; y el 11 de octubre de 1868 se dio en él una solemnísimas función de «homenaje al ejército libertador», en la que se cantaron los actos del «Guillermo Tell» y de «La muta di Portici» que se consideraron más idóneos al bizarro acontecimiento que se honraba. Hubo, además, una romanza especialmente compuesta para aquella oportunidad, titulada la «España libre» con letra de Manuel del Palacio y música de Marotta que entonó Tamberlick, activo y entusiasta participante también en la conspiración que había triunfado; la tonada fue seguida de una enardecida manifestación patriótica que recorrió las calles de Madrid. También Arrieta, antiguo protegido de la reina para quien dirigió la orquesta del Teatro de Palacio, tomó parte en el entusiasmo popular, componiendo un nuevo «Himno nacional» titulado «Abajo los Borbones», con letra de Antonio García Gutiérrez.

Pero la brillante función de homenaje al ejército llevó al Teatro de la Ópera un público de invitación, y la sala había que llenarla de contribuyentes en activo; tarea difícil para el nuevo empresario Velasco, si se tiene en cuenta que la aristocracia isabelina se dio de baja en los abonos no sólo en aquella primera temporada tan revuelta, sino también en las siguientes, de modo que el número de representaciones, de 156 que había registrado la temporada 1867-1868 bajó a 108 en la del 69-70. Sólo comenzó tímidamente a afianzarse en las 120 en la siguiente.

Un nuevo empresario, Robles, se hizo cargo del Teatro en esa temporada 1869-1870, en la cual de arranque perdió 1.645.000 reales, mientras buscaba nuevo repertorio y también un nuevo público, que o no lograba

cuajarse en una burguesía todavía escasa y de poco fuste económico, o se retraía, agitado por la inseguridad de la vida pública española gravemente dañada con la insurrección federalista de algunas regiones y aturdida ante los tanteos, maniobras e intrigas con que el Gobierno del duque de la Torre trataba de encontrar un nuevo rey, sacando a subasta la Corona de Castilla.

La Ópera llevaba entretanto una vida lánguida y rutinaria: el «Guillermo Tell», «La vestale», de Mercadante..., y como novedad, solamente el «Aroldo» de Verdi que no alcanzó más de nueve funciones. Dirigía la orquesta ahora el maestro Barbieri; se estrenaba la Carolina Ferni y sólo Enrico Tamberlick cantaba con pleno entusiasmo consolidando la fama de extraordinario tenor de que había de disfrutar desde entonces para muchos años.

La temporada de 1870 a 1871 trajo mucha novedad, si no tanto para el Teatro sí para la vida española. En enero del 71 juró la Constitución un nuevo rey, Amadeo de Savoya; nueva dinastía, para un viejo trono descompuesto, que tampoco lograría darle la firme compostura que precisaba. El respetable público del Teatro de la Ópera, el público de los abonos aristocráticos, añorante de la dinastía destronada recibió de muy mal talante a la nueva pareja real, y continuó ausente de sus abonos, o se exhibían en ellos las señoras luciendo en el escote o prendidas al pelo flores de lis de rico engarce, que significaban su sorda y al tiempo descarada repulsa a los intrusos, a quienes en seguida adornaron con motes ridículos cerrándoles sus linajudas puertas en las narices. Aquel año mismo se inauguró en Madrid el tranvía de mulas, o, más propiamente, «la tram-vía», de corto trayecto urbano y larga celebración; y tal vez para facilitar a las damas el acceso a los nuevos y angostos vehículos se hizo la moda femenina ceñida, espiritada y alargada como un estrecho suspiro.

La «comedia humana» —para decirlo con un término balzaquiano muy del tiempo— seguía su curso; en cuanto a la ópera no hubo innovación, sino de segunda mano, a cargo de Arrieta, que había transformado su zarzuela «Marina» en flamante ópera con el auxilio de un libreto de M. Ramos Carrión. La cantaron la Angiolina Ortolani, el tenor Tamberlick,

Aldighieri y Gassier; pero, pese al esfuerzo patriótico que todo el mundo puso en representarla y escucharla, sólo alcanzó el número de siete funciones y muy escasa gloria verdadera. Daniel Skoczdojole empuñó otra vez la batuta directiva de la orquesta. Mas, con todo, tampoco la temporada siguiente fue muy venturosa; se representó bastante malamente «La hebrea», y hubo mucho Meyerbeer, del que se estrenó además la «Dinorah», como novedad mayor flotando entre las piezas y nombres consabidos.

El empresario Robles seguía al frente del Teatro Nacional de la Ópera cuando, cansado y decepcionado, Amadeo de Saboya determinó regresar a su verdadera patria; así que la proclamación de la República, el 11 de febrero de 1873, trajo al ex regio palco las severas imágenes de los nuevos y efímeros presidentes: Figueras, Pi y Margall, Salmerón, Castelar. No con ellas se reanimó el descaecido coliseo, porque el llamado «gran mundo» no daba a los ilustres prohombres de la tiernísima República menos de lado que dio al breve y ya pasado rey. Y el Teatro era en muy gran proporción palenque social de unas clases dirigentes que entendían muy a su modo la faena de dirigir el país. El intento de más fuste del Real republicano fue, a no dudar, «La Creación» de Haydn; pero hasta este extraordinario oratorio fracasó en toda regla, no llegando a rebasar la segunda representación.

Cuando el 10 de noviembre de 1873, con «Los Hugonotes», se inauguró nueva temporada, ya ésta iba a ser la última bajo la corta era republicana. La cantaron el triunfante y ascendente Tamberlick, la Sass, la Mantilla, Stagno y Boccolini, sin que faltara, ya en sus últimas actuaciones, el gran bajo Selva. Tras eso hubo poca variación; en un total de 129 funciones ascendió el prestigio de Gounod, con su «Giulietta e Romeo», que se dio 12 veces, y se escuchó no más de tres el «Freischütz» de Weber. La verdadera novedad, y nacional por añadidura, aunque el libreto estaba en italiano, fue la ópera «Don Fernando el Emplazado», de Valentín Zubiaurre, que se estrenó con poquísimos éxitos. Tampoco lo obtuvieron razonable los eternos impulsores de la ópera española que hicieron un nuevo intento utilizando al españolizado Tamberlick, a quien con motivo de su beneficio hicieron que cantara en español «Las naves de Cor-

tés», del maestro Chapí; pero esta pieza no pasaba de ser un estudio y allí acabó su propio eco.

El régimen republicano se despidió en seguida del ex-real Teatro tras el golpe con que el general Pavía disolvía el Congreso en enero de 1874. Muy poco más tarde se despedía también del antiguo escenario de sus glorias el viejo Antonio Selva, que volvía a Italia cantando como adiós un monólogo, letra de García Santisteban y música de Barbieri de muy castizamente compuesta traza. No con ello se elevaría la inspiración operística de los músicos españoles.

6. EL REAL DE LA RESTAURACIÓN

Muy poco después del pronunciamiento de Sagunto, el joven Alfonso XII, que había entrado en Madrid el 14 de enero de 1875 como nuevo rey, devolvía al Real su corona originaria, como uno más —aunque menor— de los efectos pacificadores que, como ondas concéntricas, produjo el impacto de su restauración sobre la agitada charca política de las Españas. El Real volvía a ser el Real: el aristocrático gran mundo ocupaba de nuevo todas sus butacas; el palco regio volvía a lucir sus lises borbónicas con toda propiedad, sin necesidad de que las señoras se las pusieran en el pelo, y en el palco del Gobierno, como en el Gobierno mismo, se disponían a turnarse, pacíficamente también, los dos grandes del tiempo: Cánovas y Sagasta. María Buschental impartía desde el suyo, convertido en pequeña corte, lo mismo los dictados de la moda femenina que los criterios y beneficios de que se nutría en buena medida el mundillo intelectual y artístico de la Villa.

Robles seguía con la empresa del teatro, en el que Skoczdo pole alteraba la batuta con Mariano Vázquez y Cristóbal Oudrid, luciendo en los carteles con la Rosina Penco y Tamberlick, Amalia Fossa, Lena Bordato, Ordinas, Bocolini y Niccolini. Los gustos viraban poco a poco: la ópera francesa iba ganando adeptos al mismo tiempo que la llamada «escuela verista» italiana, y Wagner preparaba su camino, cuya estruendosa huella

genial parecía ya advertirse hasta en la sonora trompetería de la «Aida» de Verdi estrenada el 12 de diciembre de 1874. «Aida», llegada al mismo tiempo que la Restauración, fue la gran novedad de aquella primera temporada alfonsina, en la que se puso treinta y una veces con la misma fortuna que le aseguró más de trescientas cincuenta en la todavía larga vida que le quedaba al teatro. Aquel estreno fue tan importante y significativo en la vida española que su más ilustre cronista, don Benito Pérez Galdós, lo inmortalizó luego en «Cánovas», el «episodio nacional» dedicado a aquel tiempo.

Para la temporada de 1875 a 1876 que habría de abrirse lógicamente con la «Aida», el Real se preparó con algunas reformas y remozamientos interiores de poca monta. «Aida» se repuso veintitantas veces, y también se escucharon con mucho éxito «El Barbero» y «Los Hugonotes»; pero el estreno más señalado de la temporada y ya bastante entrada ésta, aunque llegaba a España con más de treinta años de retraso, fue la ópera «Rienzi» de Wagner, que levantó apasionadas discusiones colocando en primer plano de atención de crítica y público al fenómeno mismo de la música wagneriana. Cantaron el «Rienzi» Antonietta Pozzoni, Alice Spack con el barítono Rondil, los bajos David y Juan Ordinas, y el consabido y ya en decadencia Tamberlick. Novedad, aunque menor y efímera pues no pasó de dos representaciones, fue la ópera en un acto «La hija de Jefe», letra de Arnao y música del joven Ruperto Chapí.

La temporada siguiente trajo al Real bastante novedades, pero poco duraderas: «Fra Diavolo», del francés Auber, la de más éxito, con 15 representaciones; la «Mignon», de Ambroise Thomas, que sólo llegó a cinco y «La Estrella del Norte», ópera cómica de Meyerbeer que fracasó rotundamente. También la ópera española, que había intentado estimularse mediante un concurso nacional, aportó su tributo a este panorama renovador con la ópera «Ledia», de Zubiaurre; la cual, a pesar de la buena voluntad con que se recibió y del impulso fervoroso que le dieron particularmente los vascos amigos del autor, sólo alcanzó siete representaciones, sin que lograra levantar hasta donde se deseaba la calidad y fecundidad del no nato genio operístico español. De candilejas adentro tampoco



A. J. A. R. de Infante de S. M. I.
Julian Gayarre

Julián Gayarre



TEATRO NACIONAL DE LA OPERA.

TEMPORADA DE 1870 A 1871.

CUANDO hace un año la nueva Empresa se dirigia al público, demandando su concurso, podian abrigarse temores y recelos entre las promesas que ella hacia y su más fiel y exacto cumplimiento; hoy se conocen el público y la Empresa: las grandes pérdidas que esta ha sufrido, por mantener en toda su elevacion tan costoso espectáculo, no han entibiado su fe; y la constancia despues del sacrificio, estrecharán más y más las buenas relaciones que supo cimentar y aumentarán el número de sus favorecedores.

La lista adjunta de las notabilidades que forman parte de la Compañía, es anuncio seguro de cuanto los aficionados al arte se pueden prometer: á las eminencias del año anterior se han agregado otras ventajosamente conocidas y estimadas de nuestro público, y cuya excelencia se ha ido aquilatando en los grandes teatros de Europa, que les ha señalado el primer puesto.

Con estos elementos, á los que se ha procurado realizar con el aumento de la Orquesta, Coros y Cuerpo de baile, se pondrán en escena con la propiedad y grandeza que requieren aquellas óperas por las cuales se viene marcando señalada predileccion, y algunas nuevas, ó hace mucho tiempo no ejecutadas, y que seria prematuro el anunciar sin estar reunidos los artistas y asegurados los detalles para su más completa y mejor ejecucion.

Atendidas las circunstancias, no ha olvidado tampoco la Empresa el conciliar sus intereses con los de los abonados, procurando garantizarlos contra la más remota eventualidad.

De esta manera se ofrece al público.



Leoncavallo



Joseph Joachim



Puccini

hubo variación notable: defraudó un nuevo barítono: Giacomo Rotta; resistió aún Tamberlick, y el final de la temporada registró doble desgracia al ocurrir, con un día de diferencia, la muerte de los dos grandes directores de orquesta: Cristóbal Oudrid y el veterano Skoczdpole.

Dos acontecimientos hicieron especialmente memorable, por razones distintas, la temporada de 1877-78, cuya experiencia como cronista recogió después, por si fuera poco, el propio Galdós en «Miau», una de sus famosas novelas madrileñas. El primero de aquellos acontecimientos, puramente musical, fue la gloriosa aparición de Julián Gayarre, que venía ya triunfante de los escenarios europeos a recoger la antorcha lírica que había dejado vacante años antes el gran Mario. Gayarre se estrenó el 4 de octubre de 1877 con «La Favorita», logrando desde el primer momento un éxito triunfal que haría de él el ídolo del coliseo madrileño hasta su muerte; en aquella temporada cantó 21 veces «La Favorita» y 20 «La Africana», además de sus representaciones de «Puritanos», «Fra Diávolo», etc. Con Gayarre interpretaron «La Favorita», la «escultural» contralto Elena Sanz, de la que escribió Galdós que «prefirió el título de favorita del rey—a quien, dicho sea de paso, había conocido de estudiante en Viena—al favor del público», las sopranos Bianca Donadío y Herminia Borghi Mamo, Amelia Stahl, el desvencijado Tamberlick, Boccolini y los bajos Naneti Visconti y Ordinas. Como directores de orquesta alternaban con Vázquez, Joaquín Espí y Carlos Scalisi, y entre todos consiguieron sacar adelante la empresa escandalosamente amenazada de ruidosa bancarrota en manos de Robles.

El segundo acontecimiento de esta temporada fue la boda de Alfonso XII con su prima doña María de las Mercedes, novia de romance que había de morir a los pocos meses. Ahora las reales nupcias se festejaron como era de rigor en el Real con una función de gran gala, que tuvo lugar en presencia de los reyes el 26 de enero de 1878, y en la que Gayarre cantó con éxito apoteósico dos actos de la ópera «Roger de Flor», libreto de Capdepón y música de Chapí, más una cantata de bodas con letra de Cárdenas y música del nuevamente borbónico Arrieta, secundada por un espléndido coro de seiscientas voces.

La temporada siguiente, última del empresario Robles, pasó con más pena que gloria. Madrid estrenó alumbrado eléctrico en el invierno y al comienzo del verano asistió sumido en popular tristeza al entierro de la joven y efímera reina cuyo blanco paso por la corte quedó convertido en cortejo fúnebre, cantado con melancolía durante muchos años en los corros infantiles de la Plaza de Oriente.

Un nuevo y animoso empresario, José Fernández Rovira, sustituyó a Robles y antes de comenzar la temporada 1879-80 se gastó más de trescientas mil pesetas en mejorar por dentro el teatro, reforzando su alumbrado de gas y mejorando las condiciones de visibilidad del paraíso, entorpecidas por la lámpara central, que suprimió. Abrió con «Los Hugonotes», que en seguida dio también en función regia de gran gala el 30 de noviembre de 1879 para festejar las segundas nupcias de Alfonso XII. A raíz de ellas, la nueva reina, doña María Cristina, consiguió que don Alfonso mandara a París a la bella contralto Elena Sanz, acaso creyendo que con eso cortaba para siempre las veleidades amorosas del soberano. Junto a Gayarre cantaba de *prima donna* la famosa Giuseppina de Reszki, y se estrenaba de bajo el mallorquín Matéu, que invirtiendo su nombre se llamó Uétam y llegó a ser el verdadero sucesor de Selva.

Gayarre, casi al cabo de la temporada, celebró su beneficio y se marchó a París dejando temporalmente el Real; Tamberlick aún se mantenía, y también como vieja gloria —aunque se presentó como nueva— apareció en las tablas la famosísima diva sueca Cristina Nilson, muy cuidadosa de que no se notara la merma de sus facultades evitando astutamente toda intervención arriesgada. Como directores de orquesta alternaron Barbieri, Bretón y Juan Goula, que lo había de ser durante muchos años, y la única novedad verdadera fue «El Rey Lear» de Massenet, que, aunque fue muy discutido y aun criticado, alcanzó una docena de representaciones.

Para la temporada de 1880-81 Rovira buscó un nuevo socio capitalista: el conde de Michelena, y se dispuso a emprender un verdadero *tour de force* que levantara muy alto el prestigio del Real, aunque la verdad es que abrió la temporada con una ópera del brasileño Carlos Gomes, «El

Guarany», que fue un verdadero fracaso. Pero en el mismo otoño hizo reaparecer sobre la escena a la madrileña Adelina Patti, tal vez la tiple más extraordinaria que ha existido, que cantó una «Traviata» enloquecedora a decir de los cronistas del tiempo. La Patti, hija de un profesor de música y una cantante italianos, volvía al Real a los 37 años, no por mucho tiempo, con el que iba a ser su segundo marido, el tenor Nicolini —había de casar aún una tercera vez, muerto éste—, a quien imponía en el reparto aunque no tenía mejores condiciones que las de servir para subrayar la distancia a que junto a él ascendía el arte de la divina tiple. Cantó, pues, «La Traviata», y «El Barbero» y «Lucía» con tan extraordinario éxito que hubo que colocar sillas supletorias en el Real, cuyas entradas alcanzaron en la reventa precios de escándalo para entonces, pagándose hasta cincuenta duros por las butacas, ochenta pesetas por un asiento de palco y cuarenta reales por una entrada de paraíso.

Terminada la sensacional actuación de la Patti, Rovira tenía guardado otro número de fuerza, esta vez una pieza mayor de la operística alemana. Antes mejoró aún más la sala, trayendo desde París la gran innovación de tres «soles eléctricos» que colocó, uno directamente sobre la escena, otro en donde había estado la lucerna central y otro en el pórtico trasero, que daba a la plaza de Isabel II; Los cronistas y espectadores contemporáneos se maravillaban de luz «tan intensa —como decía un periódico—, que parece hallarse uno poco menos que en pleno día». Bajo esa subida claridad remontaron también los precios de los bailes de máscaras, en los que ahora las señoras tenían que pagar 10 pesetas y 15 los caballeros.

La nueva luz dio especial brillantez a la representación de la pieza operística a que antes aludía: el «Lohengrin», cuyo anuncio como obra maestra de Wagner había producido ya enorme expectación. Se cantó por primera vez el 24 de marzo de 1881, con la particularidad de que al tenor Stagno hubo de sustituir, con enorme complacencia del público, Julián Gayarre, que, secundado por la Pasqua, la Giovannini, Kaschmann, Vidal y Pinsini, obtuvo un triunfo personal superior al del propio Wagner, cuya música quedó desde entonces consagrada en el Real, aunque sometida a las

discusiones y polémicas que llevó siempre consigo el wagnerismo. Goula, que dirigía la orquesta alternando con Vehils, llevó también la batuta aquella noche memorable. Por cierto que en aquella temporada la cedió dos veces, para dos consecutivos conciertos, al ilustre Saint-Saëns.

Durante la siguiente, que se abrió con «Guillermo Tell», la compañía se renovó casi por entero, lo que ocasionó, además de una mala temporada, una serie de escandalosas protestas de público y crítica contra empresa y artistas; de uno de ellos —el tenor Mierzwinsky, que encima de haber sustituido a Gayarre desafinaba mortalmente—, decía con mucha gracia «Fernanflor», uno de los primeros cronistas de la época, que el *quid* estaba en «saber si el señor Mierzwinsky se hace perdonar su apellido»; cosa que al parecer no lograba del todo. En cuanto al empresario mismo, el maltratado Rovira se vio en la necesidad de publicar una especie de pliego de descargos titulado «La empresa del Teatro Real. Al público», en el que justificaba todos sus gastos y desvelos y se defendía como podía de los ataques que por todas partes le llovían. Con todo, la temporada no remontó el vuelo, salvo en unos «Hugonotes» cantados maravillosamente por Josefina de Reszké, en donde se reveló como extraordinario tenor Agelo Massini, que había de ser en temporadas siguientes el rival de Gayarre. También la propia de Reszké dio personal altura a la ópera española «Mitridates», del maestro Emilio Serrano, estrenada en enero de 1882 con libreto de Capdepón, traducido al italiano, que logró, a pesar de todo, muy pocas representaciones.

La temporada 1882-83 abrió francamente el fuego de la rivalidad Massini-Gayarre, que, naturalmente, provocó la aguerrida formación de dos bandos encontrados y subió de tono cuando Gayarre, peleado con el empresario Rovira, dejó el teatro; entonces la disputa llegó a cuajar en un folleto de Peña y Goñi cuyo título —«Arte y patriotismo: Gayarre y Massini»— era ya suficientemente expresivo del tono extralírico que había alcanzado aquel asunto. El caso es que Massini era un estupendo tenor que cobraba un millón de reales al año y que dio grandes noches al Real. Con él actuaba una gran tiple dramática, la Elena Theodorini, y se incorporó al elenco un nuevo y excelente barítono, Matías Battistini, hom-

bre además de buen trato y muy metido en el gran mundo madrileño. Otra novedad de la temporada, aunque de no larga duración, fue el paso por la escena de Marcela Sembrich, finísima cantante de *lieders* germánicos, que ella prácticamente dio a conocer y puso de moda en la corte.

Pero, por otras razones, bien obvias como entenderá el lector, el primer plano de aquella constelación artística correspondió a la bellísima contralto Adela Borghi, llamada *la Biondina*, que, tras de traer de cabeza a todos los caballeros de la corte, se llevó tras de sí la más alta y coronada de todas. El rey sintió por ella una pasión que le duró hasta su muerte y provocó serios disgustos no sólo en la intimidad de la regia familia, en la que la reina Cristina llegó a amenazar con marcharse de Madrid, sino también de carácter político, cuando Cánovas, presidente del Consejo, mandó al gobernador Elduayen que expulsara a *la Biondina* de Madrid; lo que a Elduayen, que ejecutó cumplidamente la orden colocándola una buena tarde en el expreso de Francia, estuvo a punto de costarle luego una cartera ministerial por encono del rey, sólo superado gracias a la entereza de Cánovas. *La Biondina* se fue, pues, a París, aunque el triunfo de la virtud duró solamente los dos años de turno que tardó Cánovas en salir del Gobierno, al cabo de los cuales *la Biondina* volvió por sus reales.

En cuanto a óperas, no hubo en la temporada más novedad que el «Mefistófeles», de Arrigo Boito, muy discutida tanto por su libreto como por su música, que se comparaba, como era inevitable, con «Faustos» anteriores. La siguiente la inauguró Massini con «Aida»; se reestrenó el «Semíramis», de Rossini y fue novedad «La Gioconda», de Amilcare Ponchielli, estrenada el 7 de febrero del 84 con éxito escaso y nada proporcionado al favor que más tarde alcanzaría del público, que la convertiría en una de sus piezas favoritas durante muchos años.

Goula seguía de director de orquesta, alternando con Manuel Pérez, pero aquella temporada, que había comenzado con ovaciones —las que se prodigaron a don Alfonso XII para compensarle de la pita con que le habían recibido los franceses en París, en donde, de regreso de su viaje a Alemania, había aparecido con uniforme de coronel de ulanos alemanes—, había de ser revuelta también de pitas y pateos en el Real. El primer gran

escándalo se lo armó el público a la empresa Rovira una noche de diciembre en que, en vez de la anunciada «Lucía», trató de levantar el telón con «Dinorah», saltándose una vez más los turnos previstos de representación; allí se acabó la función e incluso estuvo a punto de acabar el infeliz empleado de la empresa que tuvo la osadía de salir a anunciar el cambio al público sin presentarse ante las candilejas correctamente vestido de etiqueta como era de rigor. Otro escándalo mayúsculo lo provocó la rivalidad Gayarre-Massini al interpretar éste con discutida fortuna «Los Hugonotes»; el alboroto fue de tal calibre que el gran tenor, al pronunciar las palabras «Terrible momento...» del final del cuarto acto, se dio cuenta de que efectivamente lo era y, sin terminar la frase, puso pies en polvorosa.

A la escandalosa y duradera hostilidad del público frente a Rovira, sucedió, en la temporada siguiente, una verdadera huelga de espectadores, con baja masiva de abonos, como reacción ante la inusitada subida de precios, del 20 al 33 % en las diferentes entradas del Real, no justificada por la renovación del cuadro artístico propuesto por el empresario. La situación se resolvió a medias porque el público no cejó en su actitud, quedándose con la empresa Michelena, el socio capitalista; pero no terminó de arreglarse hasta que la temporada siguiente los precios bajaron estableciéndose en un nivel, si no igual al anterior, sí razonablemente menos elevado. Manuel Pérez con Alejandro Pomé y con Vincenzo Fornari dirigieron la orquesta, escuchándose «La Favorita», «Aida», «La Gioconda», «Mefistófeles», «Lohengrin» y como novedades el «Baltasar» del antillano Gaspar Villate, que no pasó de la temporada, y «El Príncipe de Viana», de Fernández Grajal, cuya suerte, agravada por una pésima puesta en escena, aún fue peor.

La temporada de 1885 a 1886, última de esta etapa alfonsina, registró poca novedad; sólo se presentó como tal la Pascua, que ya era conocida y la magnífica tiple Mile Kupfer Berger; en cuanto a la música, Wagner ganaba adeptos a costa de la escuela italiana, que seguía, no obstante en franco predominio. Por cierto que a partir de esta temporada, y durante ocho años, tuvo el Real un llamado «Palco de los sabios», el 18 del segundo

piso, desde el que se gobernaba profesionalmente los rumbos de la afición; tal era el palco de Barbieri y Arrieta, frecuentado por artistas, críticos e intelectuales de nota del que salían veredictos, comentarios, opiniones, condenaciones y consagraciones de todas clases. Por él pasaron Peña y Goñi, Galdós, Elorrio, Menéndez y Pelayo, Emilio Castelar, Castro y Serrano, el doctor Thebussem, Gayarre, Uétam, Fernanflor, etc., etc.

La época de la Restauración acababa antes de que la temporada diera fin. Alfonso XII se moría a chorros, aunque por razones de estado se ocultaba su gravedad al pueblo con tanto celo que incluso la noche del 24 de noviembre, mientras el rey agonizaba en el Pardo, la reina Cristina tuvo que presidir su palco del Real. El 26 de noviembre, muerto don Alfonso XII, terminaba una época de la historia de España y empezaba otra nueva: la Regencia de doña María Cristina que también imprimió su sello, severo y digno, al teatro Real.

7. GRACIAS Y DESGRACIAS DEL FIN DE SIGLO

También el Real tuvo su *estilo Regencia*, no sólo porque en él entrara, como es natural, la moda de los grandes sombreros de señora sembrados de pájaros y plumas de todo los tamaños y especies, sino porque, como reflejo que era de una corte rígida, de moralidad intachable y celosa conducta, sus palcos y plateas se revistieron también de la nueva severidad y contención. Una elegancia señorial, llena de dignidad y de respeto por las formas, reinaba en el teatro, como en la sociedad en torno ya a plena luz: luz eléctrica, desde que se introdujo ésta por completo, desechando el gas, en la temporada 1887-88. La procesión, en todo caso, iría por dentro. A los regios amoríos, que dieron como una tácita y alegre licencia a las picardías de los palcos del gran mundo, sucedía la severa majestad enlutada y ejemplar de S. M. la Reina Regente. Fue doña María Cristina verdadera melómana y asidua desde su palco a óperas y conciertos, al que más adelante acudiría incluso con sus dos hijas vestidas de colegialas,

secundada en el de al lado por la popular infanta Isabel, hermana del rey muerto.

Durante los ocho primeros años de la Regencia siguió el conde de Michelena con la empresa y esos fueron los más brillantes del Real de esta etapa. «La España Musical», «La ópera española», las crónicas de «La Epoca», recogen puntualmente esas noches triunfales en las que Gayarre elevó a la cumbre la categoría de nuestro teatro lírico, del que fue el número fuerte hasta el día de su prematura muerte. Con él alternaron en estos años los ya conocidos Battistini, Uétam, la Pascua, la espléndida Theodorini, la vienesa Mila Kupfer, el bajo Nanetti, la contralto Amalia Stahl. Entre los más nuevos estaban el tenor Ghilardini; los barítonos Dufriche y Tabuyo; los bajos Navarrini y Wanrell; sobresaliendo especialmente los tenores Tamagno, especialista en Otello, y su rival Francesco Marconi, y también Talazac y el español Fernando Valero. Entre las cantantes destacaban las tiples rivales Eva Tetrizzini y Linda Brambilla, la Emma Nevada, Bibiana Pérez, Teresa Arkel y la Morelli, tiples también. Reapareció la *divina* Patti, pero ahora con 45 años, y, aunque cobraba 50.000 reales por función, estaba evidentemente ya en decadencia; ella trataba de hacerse perdonar regalando al final de cada ópera la canción «Il bacio», vals muy de moda entonces, sin que tanto beso compensara a amores más exigentes. Volvió también al Real por entonces Marcela Sembrich, pero ésta todavía en forma.

Durante estos años, y hasta el de 1893, llevó la batuta uno de los mejores directores de orquesta que tuvo el Real, Luigi Mancinelli, con quien alternaron Pedro Urrutia y Manuel Pérez, dirigiendo los coros Almiñana. Sobre el repertorio conocido —«Guillermo Tell», «Dinorah», «Lucía», «El barbero», «Linda de Chamonix», «Traviatas» y «Rigoletto» y algún «Lohengrin», hubo bastantes e importantes novedades.

En la temporada 1886-87 no fueron éstas de mérito mayor, limitándose a la ópera semiwagneriana de Karl Goldmark «La Reina de Saba», que, si alcanzó cinco representaciones, fue gracias a la voz maravillosa de Gayarre; en cambio «El Duque de Alba», de Donizetti, tuvo tan mala



Astigarraga



Gemma Bellincioni



Sarasate

A su Alteza Real, la Infanta Sa.
Isabel de Borbon, como testimonio
de profundo respeto.



Ricardo Villa

fortuna y calidad, que no pasó de la primera noche. La temporada siguiente, ya en las cuatro últimas funciones, se presentó como novedad, estrenada semanas antes en la Zarzuela y envuelta por ésta misma razón en ruidoso pleito, la «Carmen», de Bizet, por si fuera poco cantada y sobre todo representada con tan desgarrado verismo de vestuario por la Elisa Frandin, que el respetable público se vio en la necesidad de protestar en nombre de las púdicas convenciones reinantes.

La temporada 1888-89 fue más pródiga e interesante en novedades: en primer lugar vino «Lakmé», de Leo Delibes, que pasó casi desapercibida; no mucho después, el 12 de febrero, se dio al fin una ópera española, «Los amantes de Teruel», que tenía retenida el Real desde hacía cinco años, al parecer por intrigas y celos profesionales de Arrieta y Barbieri, y que, pese al dictamen de éstos, se estrenó tan triunfalmente que el público acompañó a su autor, Tomás Bretón, hasta la misma puerta de su casa; luego la obra se puso muchas veces, aumentándose sin duda el razonable favor del público con la reacción provocada por la injusticia que con ello se reparaba. Ya en la última parte de la temporada, el gran Gayarre, que había subido más aún la temperatura del público con otra «Africana», llevó éste al mayor grado de delirio con el estreno de «I pescatori di perle», de Bizet. Esa noche, que fue la del 6 de abril, sumó Gayarre a sus máximos triunfos el estilo con que cantó la Romanza, el cual, entre paréntesis, convertía toda la ópera en una pieza lírica muy superior a lo que podía esperarse de ella misma. «Los pescadores de perlas» cerraron la temporada con éxito clamoroso y desde luego personalísimo de Gayarre, que, aquella noche final, en medio de la apoteosis del público, cantó además, de propina, dos zorzicos, un tango y la canción entonces en boga, «El pleito», recibiendo coronas de flores, ramilletes, poesías, regalos y homenajes que testimoniaban una admiración incalculable y desbordada. En realidad esa sería su despedida del público que tanto le quería, porque, desgraciadamente para la escena española, habría de morir pocos meses después.

Había de ocurrir tan infausto acontecimiento en plena temporada siguiente, en medio de un durísimo y nivoso invierno madrileño en que el

dengue, como se llamaba a la gripe, causó verdaderos estragos en la población. Precisamente cantando la romanza de «I pescatori», la noche del 8 de diciembre, Gayarre, no repuesto del todo de una faringitis, falló la voz en la nota más aguda e hizo el esfuerzo de repetirla otra vez, logrando darla, aunque sin la brillantez acostumbrada; no obstante lo cual el público, conocedor de la violencia que se hacía, aplaudió muchísimo a su ídolo, y, de momento, la cosa no pasó de ahí y del nutrido comentario que el accidente provocó en todas partes. Pero la enfermedad creció y se complicó primero con una gripe y después con una pulmonía que el 2 de enero de 1890 se llevó para siempre la voz inimitable del impar tenor. Todo Madrid se unió en aquel memorable cortejo que despidió sus restos, trasladados a su Roncal nativo desde la casa de la plaza de Oriente, en donde el tenor habitó, pasando solemnemente ante el vecino Teatro Real, que con la batuta de Mancinelli le rindió su homenaje postrero tocando la orquesta la Marcha Fúnebre de Chopín y cantando los coros el de frailes que precede al «Spirto gentil». En el Roncal, un hermoso mausoleo escultórico de Mariano Benlliure guarda sus restos para siempre.

Otras novedades de la misma temporada fueron el antiguo y famoso «Orfeo» de Gluck; una nueva ópera española, la «Doña Juana la Loca», de Emilio Serrano, cantada por la Arkel con excelente éxito de público; y, la más importante de todas, el «Tannhäuser», de Wagner, que recibida por partes iguales con expectación y recelo, fue realmente el punto de arranque del resuelto y combativo wagnerismo que había de imponerse más adelante en la afición madrileña. El propio director de orquesta, Luigi Mancinelli, era un buen valedor de ese wagnerismo creciente.

La temporada siguiente presentó como novedades un «Otello», de Verdi; la «Cavalleria Rusticana», de Pietro Mascagni, que dio oportunidad para hacer una verdadera creación al tenor Fernando Valero, consagrado desde entonces en el Real, y una nueva ópera de Emilio Serrano, la «Irene de Otranto» con libreto de Echegaray, de tendencia wagneriana, que resultó un fracaso. Por entonces la Sociedad de Conciertos organizó en el Real una serie de conciertos sinfónicos que absorbieron al público entendido y verdaderamente melómano de Madrid, que acudía devotamente

a ellos sin mezcla de pretexto o lucimiento social alguno; en ellos se veía puntualmente a S. M. la Reina Regente y también a la infanta Isabel.

En las dos temporadas sucesivas tuvo rotundo fracaso una «Raquel», de Antonio Santamaría, con libreto de Capdepón, y significó buena entrada para Giacomo Puccini —que por entonces vivió algunos meses en Madrid— su ópera «Edgar». Gustó «Garin», de Bretón; tuvo un gran éxito «I pagliacci», de Leoncavallo, introducida entonces como muestra importante de la llamada escuela verista italiana; y constituyó un acontecimiento el estreno de «Los maestros cantores», de Wagner, tanto por la condición polémica, siempre en palenque, de la música wagneriana como porque un injustificado retraso en su estreno, a causa de deficiencias en los ensayos de sus intérpretes, puso tan inquieto al público devoto e impaciente que la esperaba que llegó a provocar una siembra de octavillas reclamándola sobre la platea del Real. Al fin se dio el 18 de marzo de 1893, con un llenazo impresionante y enorme éxito de las crecientes filas wagnerianas, a pesar de que no dejaran de manifestarse las opiniones en contra que eran de rigor.

La temporada 1893-1894 Mancinelli fue sustituido como director de orquesta por el veterano Juan Goula. Subió de punto el wagnerismo, a favor sobre todo de «Lohengrin» más que de «Los maestros cantores», con los que no pudo Goula; Verdi, además de su «Traviata», estrenó el muy esperado «Falstaff» que, sin embargo, no obtuvo más de media docena de representaciones; tampoco tuvo éxito —sólo dos funciones— nada menos que el «Fidelio», de Beethoven, a pesar de que obtuvieron repetición la sinfonía inaugural y el preludio del acto tercero; pero como tal ópera no complació nada al público. Otra novedad importante fue la «Manon Lescaut», de Puccini, aunque no logró más de cuatro representaciones. Entre los divos asentó su fama sobre todo Hericlea Darclée, «católica, apostólica y humana», como decía un chusco de la prensa, y excelentísima soprano. Pero la descomposición política del fin de siglo había dado ya comienzo y se dejaba sentir en el Real: los crímenes sociales habían abierto su siniestro espectáculo, la bomba del Liceo de Barcelona salpicaba de terror al coliseo de Madrid, y por otra parte la guerra de África, con el

nuevo episodio de Melilla, se llevaba a 25.000 hombres más al mando del general Martínez Campos: funesto presagio de mayores sangrías que se acentaban.

Muy mala temporada la primera del nuevo y efímero empresario, Luciano Rodríguez, que sustituyó a Michelena al frente del Real en la de 1894 a 1895, y peores aún los tristes avatares de la vida pública española. El *grito de Baire* dio comienzo en Cuba a la última guerra colonial que echaba en la manigua como en un foso sin fondo a los pobres y heroicos soldados «de rayadillo», y el panorama se ensombreció más aún con el trágico naufragio del crucero «Reina Regente» con el que se hundió toda la tripulación. Los disturbios interiores tampoco faltaban, en aquel año en que se estrenó «La Verbena de la Paloma» como último eco de una artificiosa pero sostenida estabilidad social que iba ya a faltar para siempre. En el Real se había marchado el gran Massini, y a Goula había sustituido en la orquesta Leopoldo Mignoni; un crítico escribía: «la ópera italiana se ha hecho vieja lo mismo que el Teatro Real», y la verdad es que de las dos novedades de esa temporada, una, «El amigo Fritz», de Mascagni, decepcionó francamente y con razón y la otra, nada menos que la «Manon Lescaut», de Massenet, estrenada once años después que en París, no fue vista, o mejor dicho, escuchada como merecía por el público; la cantaron la Tetrassini y la De Lucía con el tenor Menotti y aunque tuvo cierto éxito fue acogida con reservas, sin caer en la cuenta de que precisamente ése había de ser uno de los puntales operísticos del porvenir.

La empresa Luciano Rodríguez no pudo mantenerse más de temporada y media, y el primero de enero de 1896 se produjo la temida suspensión de pagos, con lo que el teatro tuvo que cerrar, en plena bancarrota económica; aunque se estaban dando con buen éxito «La Africana» y «Los Hugonotes», y tanto Tamagno como Marconi y la Hericlea Darclée estaban realmente en su apogeo, y la orquesta la dirigía otra vez con gran satisfacción del público Juan Goula.

Por eso, y sobre todo para evitar que el público dejara de tener esa oportunidad de distraerse de otras desgracias más graves que affigían al país, porque la guerra de Cuba empeoraba y absorbía cada día nuevos con-

tingentes de soldados, el Gobierno se apresuró a sacar la empresa nuevamente a concurso. Don Manuel Gómez Araco recibió, al parecer sólo de palabra, la adjudicación oportuna de la Dirección de Instrucción Pública, entonces dependiente del Ministerio de Fomento, y en un periquete reunió a los artistas y músicos que se habían dispersado al grito de sálvese el que pueda; contrató al gran director Mancinelli y reabrió el Real con toda diligencia el 26 del mismo mes de enero, continuando la temporada con «Lohengrin», «Lucía», «Dinorah», «Rigoletto», la «Manon», de Puccini, «Otelo» y «Carmen», con lo que así daba digno remate a su compromiso y salvaba la temporada. Sin embargo, acabada ésta y en pleno mes de junio, el Ministerio convocó inopinadamente nuevo concurso para contratar la empresa, basándose en que Gómez Araco no tenía ningún documento que formalizara por escrito la adjudicación verbal que había recibido. El teatro fue a parar ahora a manos de Rafael Conde, el cual daba la casualidad que era hechura del director de Instrucción Pública, con el consiguiente escándalo y protestas del burlado Gómez Araco, quien dio publicidad a todo aquel «affaire» de pura picaresca en un cumplido folleto que circuló con toda profusión, titulado «El Teatro Real por dentro. Memorias de un empresario».

La temporada 1896-97 se inauguró ya con un curioso sistema de audiciones telefónicas, anticipo de la radio, que permitía a los melómanos enfermos o imposibilitados escuchar las óperas desde casa, sin acudir al teatro; pero ni en ella ni en la siguiente hubo mucha novedad: «El buque fantasma», ópera juvenil de Wagner, se dio con éxito que acompañó también al «Sansón y Dalila», de Liszt, e igualmente se acogió con benevolencia «Hero y Leandro», de Mancinelli, por ser su autor quien era más que por otras razones de peso mayor. El wagnerismo se iba consolidando y el Real proseguía sus funciones y el frívolo despliegue de su lujoso aparato social sin apenas darse cuenta de que enormes desgracias, como el asesinato de Cánovas del Castillo, la voladura del Maine, la sangría de Cuba y la triste Paz de París amontonaban con el final del año 1898 todas las desgracias con que culminaba penosamente la decadencia y derrota del país. Solamente alguna función «patriótica» vino a distraer al res-

petable público de las delicias del *bel canto* con los acordes marciales de la Marcha de Cádiz y un desfile de auténticas tropas de infantería sobre el fingido campo de batalla del propio escenario.

Los restos de lo que fue vasto imperio hispánico se acababan de liquidar para siempre, pero no el Real; aunque sí la empresa del señor Rafael Conde, que pasó a las manos más diligentes de Luis París a partir de la temporada 1898-1899. Se abrió ésta con «Los Hugonotes», otra vez bajo la batuta de Goula, y ofreció como novedad otra ópera española de Emilio Serrano, «Gonzalo de Córdoba», muy bien recibida por el público y excelentemente cantada en castellano por Julia Gilboni, el gran tenor Angioletti, que entonces empezaba en el Real, y Blanchart. Poco después, el 16 de enero del 99, se estrenó «La Walkyria» de Wagner, en versión española, con gran éxito de apasionados y la correspondiente dosis de crítica negativa. La temporada siguiente se abrió con «Sansón y Dalila» y trajo también otra nueva ópera española, la «Raquel», esta vez de Bretón, que pasó menos desafortunadamente que la de Santamaría años atrás, pero también sin éxito alguno. Ya en el comienzo del nuevo siglo xx, la temporada se despedía del xix con un gran éxito que parecía augurar mejores tiempos: el 17 de febrero se estrenaba «La bohème», de Puccini, cantada por la Stahl y la García Rubio, Garbin y Butti, respuesta luego en la misma temporada con la gran Tetrizzini; el público la acogió con enorme complacencia, sin saber que precisamente esa ópera habría de ser la última que se escuchara en el Real, al cerrarse definitivamente para ese género en 1925.

8. LA «BÉLLE ÉPOQUE»

La primera temporada del nuevo siglo se abrió ya a mediados de noviembre de 1900, precisamente con «La bohème»; y ya antes de que acabara ese año, para unos último del xix y para otros primero del xx, se dio en el Real una nueva ópera de las que habían de marcar época: la «Tosca», de Puccini, cuyo «adiós a la vida» había de hacerse obligado

en todos los repertorios de comienzos de siglo, aunque el público criticara y aun rechazara el resto como menos acertado. Pero el «adiós» constituyó un éxito memorable que parecía augurar buen comienzo para el nuevo siglo. El empresario París quiso reforzar esa impresión con algunas mejoras no sólo en el interior del Teatro, sino en el propio elenco, al que incorporó una primerísima diva, María Barrientos, que el 23 de enero de 1901 se presentó con otra novedad, «La sonámbula», obra en la que la extraordinaria y no bella cantante sobresalía a cien codos de todos los demás.

Sin embargo de estos esfuerzos, la empresa de París, que encima tenía enfrente la competencia del nuevo y efímero Teatro Lírico, había de fracasar económicamente y acabar aún antes de que concluyera la temporada siguiente, dejando huérfano de empresario al Real; a pesar de que en ésta última París adoptó otras medidas de urgencia, como rebajar los precios y tratar de estimular al público repartiendo gratuitamente muchas entradas en el mundo oficial y entre amigos y periodistas.

El año uno, que comenzó con extraordinarias fiestas como de inauguración de la vida, el de la muerte de Verdi en Milán, todavía ofreció dos novedades: el «Werther» de Massenet, que no fue bien recibido del público, y el «Sigfredo», única obra de la tetralogía wagneriana «El anillo del Nibelungo» que tuvo aliento para representar, sin brillantez alguna, la compañía de París, a pesar del esfuerzo de montaje y puesta en escena que se hizo. Se habían anunciado también las restantes piezas: «El oro del Rín», «La Walkyria» y «El crepúsculo de los dioses», pero se quedaron en cartera por el momento. Al final del año se dio otra novedad que, si agradó al público, estuvo desasistida de lo que más le gustaba a este, el *divismo*: fue «Hänsel und Gretel», de Humperdinck.

Fuera de la Barrientos, la gran aparición lírica, continuaba la Tetrzini, indiscutida lo mismo que Concha Dahlander, empezaba la española Matilde de Lerma y seguía desfilando el resto de los artistas conocidos. La orquesta la dirigieron Campanini, Kunwald y Camaló, sin que entre todos pudieran reanimar la empresa, moribunda antes de tiempo. En cambio la Sociedad de Conciertos tuvo mejor fortuna en las primaveras, sobre todo

en la de 1902 en la que el gran Paderewski actuó en medio de enorme triunfo en el Real.

Esa fue precisamente la primavera de la proclamación de la mayoría de edad de Alfonso XIII y consiguiente fin de la Regencia. España estrenaba rey, casi con el siglo, y parecía que con eso iba también a liquidar los pasados desastres y desventuras, enfocando con optimismo el porvenir. Los movimientos obreros engrosaban sus filas y tomaban posiciones para lanzarse con poder y eficacia sobre la vieja estructura social del país, barruntando que había ya llegado su hora definitiva. El gran mundo madrileño y la alta burguesía se aprestaban a lucir su elegancia, su alegría y su riqueza en el gran desfile del siglo que empezaba. La moda de talle estrecho y largas faldas, las boas de plumas, los manguitos, los sombreros de anchísimas alas y complicado adorno, los descotes enjoyados como nunca brillaban junto a las pecheras blanquísimas de los caballeros de cuidada barba y de bigote poblado, como si todos, sobre entrar en un siglo nuevo, se esponjaran frívolamente también al salir de la rígida y severa etapa cortesana de la Regencia.

Claro es que el Teatro tenía que celebrar dignamente la entrada del nuevo rey en su palco real; como a esas alturas no tenía ya empresario, el conde de Romanones, Ministro de Fomento, designó como Comisario Regio al marqués de Távora, el cual pudo organizar la solemne gala real correspondiente, consiguiendo que se representara —con poco acierto, pero con gran éxito social— el «Don Juan» de Mozart, dirigido mediocrementemente por Pietro Mascagni y cantado por Regina Paccini, María D'Arneiro, Elisa Petri el tenor Boci, Blanchart como barítono y el bajo Navarrini.

Inmediatamente se sacó la empresa otra vez a concurso, repetido infructuosamente por cinco veces sin que nadie quisiera cargar con el muerto; hasta que don José Arana la asumiría valiente y eficazmente por cinco sucesivas temporadas, levantando el prestigio y los beneficios del teatro no sólo con repertorios renovados en lo posible y con mejores intérpretes, sino mediante ingeniosa combinación de los turnos de abono que prácticamente duplicó la entrada.



Graziella Pareto

Rosina Stochio



Rosina Stochio



María Barrientos

Para S. A. R. la serenísima Infanta
Doña Isabel de Borbon afroca como
puede de respeto y admiracion a afectuoso
servidor
Angelo Angioletti

25/3/19



Angelo Angioletti

A partir de la primera temporada de Arana, la de 1902-1903 abierta el 29 de noviembre con «Los puritanos», se presentó el elenco muy mejorado; con la Barrientos, Matilde de Lerma, Regina Paccini y la Dahlander, reaparecía la Darclée y se estrenaban Emma Carelli, la gruesa y potente Elena Bianchini o aquella aristocrática y bellísima María Vinent finamente *retratada* por Azorín que, si no era realmente una gran diva, sí fue un número de fuerza desde el punto de vista social. Entre los cantantes junto a los Bonci, Menotti, Carlo Cartica, Constantino, Julián Biel, Borgatti y otros se fueron presentando dos artistas excepcionales: el gran tenor catalán Francisco Viñas, y Giuseppe Anselmi, ídolo de muchas temporadas, y señoras, del Real. Como directores alternaron normalmente Leopoldo Mugnone, José Tolosa, Rodolfo Ferrara, Mascheroni, Vitale y el joven Ricardo Villa.

La polémica entre partidarios de la nueva música wagneriana y los italianizantes conservadores seguía y animaba la escena, en la que «Tannhäuser», «Sigfredo» muy bien cantado por Borgatti y «Lohengrin» en magnífica creación de Viñas, iban dando señalada ventaja a los primeros. Junto al repertorio inexcusable de Rossini, Verdi, Meyerbeer, Puccini, Wagner, se intercalaban otras novedades; de ellas sorprende ahora saber que «Las bodas de Fígaro», de Mozart, pareció muy poco operística al público ansioso de divismo que apenas la aplaudió; en cambio «La condenación de Fausto», de Berlioz, causó enorme sensación hasta el punto de darse el caso inusitado de repetir entero en la noche de su estreno, el 14 de enero de 1906, su tercer acto. También se dio como novedad, a beneficio de la Prensa, «La Tempranica» de Jiménez, y en el extremo opuesto se escuchó por poco público, retraído por el mal tiempo y la propaganda anticlerical, el oratorio «Moisés» del abate Perosi, que desgraciadamente tampoco fue bien interpretado. La gente valoraba más a los divos que la música en sí, por eso las mayores glorias se las llevaron las óperas que servían de máximo lucimiento a la Barrientos, a Viñas o al bello Anselmi, el tenor que cobraba 3.000 francos por función y que quiso tanto a Madrid que le legó en su testamento su propio corazón.

El Real estaba otra vez a flote y producía muy buenos beneficios, contribuyendo a su esplendor social las galas, las funciones especiales de beneficio, en las que a la ópera sucedía muchas veces la española zarzuela, y los conciertos, amén de los bailes y mascaradas habituales. Una de las más señaladas galas de aquella época fue la de 25 de octubre de 1905, en que se representó «El barbero», dirigido por el maestro Bretón, en honor del Presidente de la República Francesa M. Loubet, que estrenó nuevo palco regio trasladado entonces al entresuelo; pero también merecen especial mención las de enero de 1906, para celebrar la boda de la infanta María Teresa, hermana del rey, y la llegada de los monarcas portugueses, pareja de visitantes ilustres a la que se obsequió con sendas zarzuelas: «La Verbena de la Paloma» y «Gigantes y Cabezudos». La más importante de todas las galas regias fue, naturalmente, la que vino a celebrar con el mayor fasto la boda de Alfonso XIII, el 3 de junio de ese año, en que se cantó insuperablemente la «Lucía» por la Barrientos y Francisco Viñas, tratando de borrar con su espléndido homenaje de fastuosidad y simpatía el triste impacto causado por la bomba que unos días antes había enlutado las reales nupcias.

Los conciertos, benéficos o de serie, eran también triunfos resonantes. Dirigía la Orquesta Sinfónica el maestro Arbós, y en ocasiones algún ilustre músico extranjero, como Leoncavallo que nos visitó en 1905, o una orquesta completa como la Colonne o la Lamoureux de París, que vinieron en dos temporadas consecutivas. La última y brillante temporada de Arana fue la de 1906-1907, igualmente triunfante y productiva que las anteriores; pero los beneficios logrados desgraciadamente no habrían de durar mucho al magnífico empresario, que murió al año siguiente.

Le sucederían conjuntamente Luis Calleja y A. Boceta asesorados artísticamente por Luis París, que comenzaron por hacer nuevas obras y mejoras en el teatro: reformaron el foyer y forraron de mármol los pasillos, sustituyeron las butacas y el telón y, para dar gusto a la joven reina doña Victoria, rehicieron completamente a la inglesa el budoir y el tocador del palco regio poniéndose él, en un exceso de celo, hasta una bañera.

Calleja y Boceta enriquecieron el elenco artístico con dos nombres importantes, el de Rossina Storchio, de romántica y dramática historia en la que andaba mezclado nada menos que el rey de Italia y para quien Puccini había compuesto «Madame Butterfly», y el magnífico Titta Ruffo que, además de ser el primer barítono de su tiempo, ya con fama mundial, era también un gran actor. Y abrieron su primera temporada —1907-1908— el 16 de noviembre con «Madame Butterfly», libreto de Illica y Giacosa y música de Puccini que, a raíz de ese estreno, se puso de moda en Madrid midiendo sus fuerzas con el creciente wagnerismo. «Tosca» y «La bohème» se dieron bastantes veces, y como novedad se estrenaron «Sansón» y «Enrique VIII», de Saint-Saëns, con poquísimo éxito, que en cambio consiguieron las wagnerianas «Lohengrin», «Tannhäuser» y «La Walkyria», cantada en alemán. Dirigieron la orquesta Brunetti, Juan Lamote y Ricardo Villa; y a la temporada siguiente el primero fue sustituido por Babagnoli, añadiéndoseles además un especialista en Wagner; Walter Rabl.

Precisamente ésta de 1908-9 fue la del definitivo triunfo y apoteosis de Wagner con el espectacular estreno de «El ocaso de los dioses», dado el 7 de marzo. Anteriormente, y ya en aquel año 1909 tan dramático para la vida española por el recrudecimiento de la guerra de África y la activación del terrorismo que culminó en la Semana Trágica, se habían visto algunas novedades de vario interés, como la ópera de un acto de Lamote «Hesperia» y «Margarita la tornera», con letra de Carlos Fernández Shaw y música del maestro Chapí que, aunque encomendada a artistas de segunda fila, tuvo mucho éxito cerrando la temporada muy poco antes de que acabase la existencia misma del compositor, que recibió con ello los últimos homenajes de su vida.

La temporada 1909-10 trajo, con mucho Wagner, una «Colomba» en dos actos de Amadeo Vives, más zarzuela que ópera pero bien acogida por el público, y una «Salomé» de Ricardo Strauss en un gran acto, cantado por la Bellinconi, recibida con muy contradictorias opiniones. La Storchio y la Lerma destacaron en «Aida», «Manon» y «Traviata», en la que el barítono Ricardo Stracciari tuvo tanto éxito que llegó a formar

bando frente al favorito Titta Ruffo, y María Gay fue sobresaliente en «Carmen». Anselmi remataba el estelar mundo de los divos, completado ocasionalmente con la Elena Ruszkowska, a quien se trajo para cantar, bajo la dirección de Rabl, «El oro del Rin»; con cuya ópera Wagner cerró victoriosamente y polémicamente también la temporada.

Cumplida la primera decena del siglo el Real estaba, pues, en plena forma: la trompetería wagneriana tocaba a victoria por la música nueva y la corte de la joven pareja real infundía la mayor alegría y frivolidad a la vida social que se cocía en los palcos llenos de talles estrechos, grandes sombreros-pantalla, bigotes a lo Kaiser y copas relucientes. El joven rey no era muy musicólogo, pero sí simpático y campechano y no dejaba de recordar las andanzas galantes de su padre, con las consiguientes comidillas populares y más de un íntimo y regio contratiempo. Hubo novedades de poca monta como una vieja «La Wally» de Catalani; la ópera en un acto de Giannetti, que la dirigió, «Cristo en la fiesta del Purim»; la también en un acto de Conrado del Campo «El final de Don Álvaro», al cabo de la temporada. Pero el gran estreno de ésta —que era la de 1910-11, fue el del 5 de febrero: «Tristán e Iseo», obra maestra de Wagner que, cantada magistralmente por la Gagliardi como tiple, el tenor Viñas, Massino Pieralli y la contralto Guerrini, alcanzó un éxito apoteósico dirigida por Rabl. En seguida se creó una Asociación Wagneriana, que reuniría a los entusiastas y organizaría unos famosos «miércoles» en los que se darían conciertos y conferencias amparadas por el prestigioso nombre del padre de la nueva música; la Asociación, que hizo una labor benemérita y fue acogida y secundada con entusiasmo por la afición madrileña, subsistió hasta 1913.

La temporada de 1911 a 1912 señaló el cenit del wagnerismo; hasta el punto de que durante ella se representó, por primera vez íntegra, la tetralogía del «Anillo del Nibelungo» inaugurándose la temporada con el estreno en Madrid de «El ocaso de los dioses», tras la que vinieron «El oro del Rin», «La Walkyria» y «Siegfried». De Wagner se dio, además, «Tannhäuser» y «Los maestros cantores», con enorme éxito; y por si fuera poco, en los «miércoles wagnerianos», de la Asociación presidida por

el duque de Alba, se organizaron además de las conferencias y conciertos cinco triunfantes festivales de música a cargo de la Orquesta Sinfónica, el Orfeo Catalá y un cuarteto vocal: en ellos, además de mucho Wagner, se oyó también Bach, Beethoven, Victoria y algunos maestros catalanes.

En el cuadro de intérpretes siguieron brillando como estrellas la Storchio, la Gagliardi, la Lerma, y, entre los hombres, el tenor Viñas, insuperable en Lohengrin, y naturalmente Anselmi y Titta Ruffo. Dos novedades, que fracasaron, fueron la «Resurrección», de Franco Alfano, y el «Don Carlos» de Verdi. En la temporada siguiente —1912-13— se estrenaron «Isabeau», de Mascagni, sin la menor aceptación y «Ariadna y Barba Azul» de Paul Dukas, que se aplaudió bastante; también se puso por primera y última vez en el Real «Tabaré» de Bretón, aplaudida sin ningún entusiasmo en tres funciones sucesivas; dándose también un poco más tarde en el Liceo de Barcelona, precisamente la víspera de la declaración de la primera Guerra Mundial.

Pero en esta temporada, como si se barruntara la vecina catástrofe, las cosas fueron de mal en peor en el Teatro; fue la última de Calleja y Boceta, tuvo que afrontar muchos conflictos de trabajo con los artistas y económicamente no la salvó ni el mucho Wagner que en ella se dio, ni los «Don Carlos», «Rigolettos» y «Hamlets», cantados maravillosamente por Titta Ruffo en las que serían últimas y gloriosas actuaciones suyas en la escena.

La nueva empresa, también bipersonal, Olea-Cortés de Pallés mantuvo, con la importantísima excepción de Titta Ruffo, el mismo cuadro artístico, encomendando la dirección de la orquesta a Padovani, Saco del Valle y el viejo Urrutia. Introdujo fundamentales mejoras en la calefacción y ventilación del teatro y presentó el repertorio conocido; con una única novedad, extraordinaria eso sí, que sería como la apoteosis del wagnerismo triunfante: el «Parsifal», obra sagrada del maestro germano guardada en celosa exclusiva hasta entonces por el teatro de Bayreuth. Tan fundamental estreno vino precedido de una oleada de conferencias y artículos de prensa, que azuzaron las polémicas en todas las tertulias resaltando la importancia y carácter —y duración— de lo que se avecinaba tan gloriosa-

mente. La puesta en escena, decorados, iluminación y efectos especiales fueron también objeto de cuidadosa y costosa elaboración; se reunieron 110 profesores de orquesta y 150 coristas y se llamó exprefeso como director a José Lasalle. Al fin el 1 de enero de 1914, con asistencia de los reyes y gran gala, se levantó el telón a las cinco menos cuarto de la tarde, dando a la larguísima representación un descanso de dos horas, después del primer acto, para que el público pudiera cenar y recuperar fuerzas para los restantes. Lentísima fue la dirección de Lasalle y políglota su interpretación, puesto que cada uno cantaba su parte en su propio idioma: en francés el tenor Rousselière, en alemán la soprano Alicia Guszalewicz y en italiano los demás. No obstante tan babilónica y larga ejecución «Parsifal» fue un éxito memorable, musical y social; último acto también de una *belle époque* que se iba de Europa para siempre, aunque España se mantuviera asida a ella unos cuantos años más.

En agosto se declaró la Guerra Mundial y aunque Alfonso XIII mantuvo al país al margen de aquella catástrofe, la enorme convulsión social, intelectual y artística que se produjo con ella llegaría también, como una marea lenta e implacable, hasta las puertas del Real.

La primera temporada contemporánea a la Guerra Mundial, la de 1914-15, comenzada cuando ya la guerra de trincheras tenía crucificada a Europa, fue todavía wagneriana; aunque naturalmente Wagner sumó a sus enemigos musicales los furibundos antigermanistas cuya virulencia desató el bélico partidismo de «los que —como diría Fernández Flórez— no fuimos a la guerra». La empresa llamó para dirigir la orquesta al laureado Mancinelli, con quien colaboraron Saco del Valle, Neri y Urrutia; presentó dos novedades sin interés; «Paolo e Francesca», en un acto, del propio Mancinelli y «El amor de los tres Reyes», de Italo Montemezzi; y dio una «Manón», insuperablemente interpretada por la bella y elegantísima Genoveva Vix, que rompió muchos y muy nobles corazones, presentando también como número de fuerza a la misteriosa aventurera María Kusnezoff, por mal nombre «la pantera negra», de historia revuelta y más grande como bailarina y actriz que como cantante. También, aparte de Viñas, sobresalió particularmente en «Lakmé», Graciella Paretto.

Pero, con todo, económicamente el Teatro iba muy mal y la descomposición iniciada en la temporada anterior se acentuó en ésta, al punto de que la empresa tuvo que abandonar el empeño y el Gobierno decidió asumir directamente la organización teatral. Pero, entre proyectos y discusiones, cuando llegó la hora de levantar el telón, en otoño, el concurso convocado no se había cubierto y hubo de terminar el año 1915 sin que el Real pudiera abrir sus puertas; aunque los madrileños no dejaban de consolarse con las representaciones de ópera que les brindaba, en sustitución, el Teatro de la Zarzuela.

Al fin se consiguió formar una nueva empresa, con Ercole Casali, y arreglar una temporadita de tres meses, única de ese empresario, que comenzó a primeros de enero de 1916. En ella Wagner descendió de nivel, aunque siguió triunfando con su música el gran tenor Viñas, que entonces se despidió de las tablas; la magnífica Ofelia Nieto obtuvo sus primeros grandes triunfos con «La bohème», y el gran éxito de la temporada, que subió la temperatura artística a la altura de los mejores tiempos, fue la «Manon» cantada por Genoveva Vix y por Anselmi. Como estrenos se escucharon el «Thäis», de Massenet, con excelente acogida y «Lorelay», de Catalani, al que no acompañó la misma suerte.

Pero la gran novedad artística de la España de 1916, fuera ya de temporada y bajo la Comisaría Regia del conde de Romanones, fue la presentación de la compañía de ballets rusos dirigida por el gran Diaghilev, que tanto en la primavera del 16, como en la del 17 y en las seis funciones más que dio en el otoño de este año, constituyó el éxito más sensacional de la Villa y Corte. En su espléndido repertorio brilló, sobre todo, «El pájaro de fuego» y «Petrouchka» del admirado Strawinsky, y se ovacionaron también, «Scheherezada», de Rimsky-Korsakoff, las «Silfides» de Chopín, el «Carnaval» y «Las mariposas» de Schumann, la «Invitación al vals» de Weber, «Las mujeres de buen humor» de Scarlatti, piezas rusas de Borodín, Arensky, Glauzunoff y «El sombrero de tres picos» de nuestro Manuel de Falla. En el cuadro artístico, compuesto por seis primeras bailarinas, siete primeros bailarines, sesenta y dos bailarinas y veintiocho bailarines, destacaron con luz propia Lydia Sokolova, Alexis Gavrilloff, la

Karsavina, la Tchernicheva y más que nadie el alado Nijinsky, que se presentó por primera vez en España en la primavera del 1917. También fuera de temporada actuó la joven Orquesta Filarmónica dirigida por Pérez Casas, con estupendas intervenciones de Ofelia Nieto y su hermana Ángeles Ottein.

Pero en el otoño de 1916 el Real no tenía empresario ni a la vista y como único y generoso remedio se constituyó un «Patronato del Teatro Real», con fondos propios del duque de Tamames, de los marqueses de la Mina y de Urquijo, del conde de Casal, de Eduardo Dato y del gran periodista José Francos Rodríguez, lográndose al cabo formar una compañía dirigida por Casali, con Saco del Valle, Urrutia y Tulio Serafini como directores, que abrió el teatro, con «Aida», el 13 de enero del 17, para cerrarlo a final de marzo con la «Fedora», de Giordano, que, dicho sea entre paréntesis, tuvo bien poca aceptación. Entre los nuevos favoritos del público se contaron la Hidalgo, Jadwiga Lahoswka, y, sobre todo, Schippa, muy especialmente en el «Barbero», en donde adquiría toda su personalidad olvidándose de imitar a Anselmi. El Patronato acicaló algo más el Teatro, colocó más mármoles y lunas biseladas y celebró bailes, festivales benéficos en los que intervenía Pastora Imperio, y conciertos sinfónicos, dirigidos por Arbós, llevando al piano al propio Rubinstein ante la fruición del alegre público madrileño, considerablemente aumentado con la heterogénea fauna internacional que el volcán de la guerra arrojaba como lava sobre la meseta en paz. Con ella llegaba, además de un cosmopolitismo que rompía el ambiente provinciano y manchego de Madrid, el aire de las nuevas ideas en las que fermentaba la gran revolución ideológica, social y estética del tiempo.

Para la temporada de 1917-18 se formó una nueva empresa Volpini-Zenatello, que inauguró el teatro con seis funciones de ballets, dando comienzo a la temporada de ópera con «Sansón y Dalila», ya a primeros de diciembre. Y la verdad es que en ella no hubo novedad, como no fuera el estreno de «El secreto de Susana», ópera bufa al estilo veneciano, de E. Wolf Ferrari, que fue recibida con gran complacencia por su ligereza y frivolidad, en crudo contraste con el panorama dramático del





Ruperto Chapí



A. Saco del Valle



Ricardo Strauss

Bailes Rusos



Duany

TEATRO
REAL

Temporada 1920-1921

New-York
Empresa - Amadores
Madrid y Barcelona

mundo; y un «Thaïs» puesto por la Compañía de la Gran Ópera Francesa, también clamorosamente acogido. Anselmi, Schippa y, sobre todo, la María Barrientos, triunfaron en toda regla; dirigiendo la orquesta Julio Falconi y Saco del Valle, que continuarían en la temporada siguiente con Fernández Arbós. En esta última —1918-1919— mientras en Europa se asentaba la paz recién establecida, se retiraban las armas, se recogían los últimos cadáveres y se preparaban al asalto final las nuevas ideas, en el Real se repetía una vez más el viejo repertorio, dándole al público lo que de verdad le gustaba, que era embelesarse con el *bel canto* de sus divos favoritos; ya no estaba Anselmi, alistado en Italia, pero cantaban Schippa, Titta Ruffo, Ofelia Nieto, Genoveva Vix, María Gay, Battistini, María Barrientos y eso era suficiente para vencer la monotonía de los gastados repertorios. No obstante se dio alguna novedad: «Andrea Chénier», que no lo era del todo porque había sido escuchada ya en el Retiro en el verano de 1902 y que sólo se puso ahora tres veces; «Louise», de Gustavo Charpentier, que resultó un fracaso y, ya al final de la temporada y con muy buena fortuna «El Avapiés», libreto de Tomás Borrás y música de Conrado del Campo, dirigida por el maestro Arbós y en la que sobresalieron Ofelia Nieto, María Gay, la Fede, Carlos del Pozo, Azzolini y Antonio Cortés. La última obra, que cerró la temporada, fue «Maruxa», zarzuela del maestro Vives con muy escasa vida en el cartel.

9. EPÍLOGO EN LOS ALEGRES VEINTE

El Tratado de Versalles, la Sociedad de las Naciones, la paz recuperada, el botín repartido y la revolución bolchevique en marcha dieron a la Europa de 1919 la señal para el despliegue de las recién cuajadas ideologías y con ellas, o sobre ellas, de las nuevas tendencias del espíritu que habían de gobernar el siglo. Sin embargo, ninguno de aquellos variopintos «ismos» que marcaron las tendencias vanguardistas ansiosas de novedad del arte de entreguerras —salvo, si a caso, la excepción que pudo suponer el ballet ruso— podía llegar a un teatro, como el Real, dedicado esencial y

exclusivamente a dar lustre y esplendor a un género lírico, la ópera, que fue el producto típico del espíritu burgués del siglo XIX. La revolución musical que había supuesto la ópera wagneriana no había arrastrado consigo el contenido melodramático y folletinesco de los libretos que servían de argumento, montados todos de acuerdo con una sensibilidad postromántica retórica y puramente convencional, que estaba ya fuera por completo de lo que Ortega y Gasset llamaría «la sinceridad triunfante» de los nuevos supuestos psicológicos, estéticos y sociales del siglo XX.

Tal vez en 1919 y durante la última y corta época del Real que entonces comenzó, el fervor divista de los melómanos españoles, arrebatados casi por completo por el entusiasmo que despertaban los grandes cantantes, no les dejara plantearse el problema de lo que la ópera, por sí misma, representaba como producto estético de un tiempo ya periclitado. El caso es que, en mayo de aquel año, de todo un Congreso de Bellas Artes celebrado en Madrid no salió otra iniciativa que la ya tantas veces fallida de estimular y proteger una verdadera ópera española mediante la creación de un Teatro Lírico Nacional; propuesta encabezada por el viejo maestro Bretón y formalmente elevada como ponencia al Gobierno, que tampoco tuvo ninguna consecuencia práctica. Años después, en 1922 volvería a resurgir tan empecinada como inútil y ya anacrónica aspiración, mediante una nueva campaña de nacionalización del género dirigida por una comisión compuesta por músicos y escritores en la que figuraban los maestros Vives, Conrado del Campo y Serrano y los escritores Azorín, Pérez de Ayala y Maeztu, entre otros. Tan menguados resultados tuvo la famosa campaña que tras de ella se despachó el Real con la temporada más cosmopolita que probablemente conoció nunca.

El 22 de noviembre de 1919 se inauguró con «El Avapiés» la primera temporada de la postguerra, tercera y última del empresario Volpini; aunque ya días antes el Teatro había abierto sus puertas para una función de gala en la que se dio «El Águila vieja» de Gunsbourg más algunas piezas sueltas, en honor del príncipe de Mónaco, ilustre visitante de la corte. La temporada, que se cerró con dos obras españolas ya conocidas, «Marruxa» y «Bohemios», tuvo sus funciones benéficas pro niños desvalidos

de la gran guerra, mascaradas y conciertos y ninguna novedad en el repertorio. Reapareció —templado por la derrota de Alemania— el teutónico Wagner, bajo la dirección de Otto Hess y en la truculenta «Salomé», de Ricardo Strauss, lució mucho su seductora apariencia Genoveva Vix, de cuya hermosura andaba prendado, según se decía, el propio soberano. El ballet ruso hizo ahora su aparición con la compañía de la extraordinaria Anna Paulowa, de estilo más clásico y apacible que el de Diaghilew y también más «pudoroso» a los castos ojos de cierta parte del respetable público, al que aquél escandalizaba con su presentación, aunque el público mismo, por su parte, no daba cristiana paz a la lengua comentando la presencia de don Alfonso en los ensayos de las bailarinas o sus supuestos encuentros con la Vix o la Paulowa.

Era todo eso tan manido como el mismo repertorio y tan ajeno como éste a lo que fuera del Teatro estaba ocurriendo, en una España que cambiaba rápidamente empujada por una decidida marejada social, sensible sobre todo en Cataluña. En el Real sólo entraba, con la moda femenina del pelo corto, el talle bajo y la falda más que tobillera, un nuevo producto del tiempo; el de los enriquecidos con la reciente guerra, que impurificaban el aristocrático buen tono del «foyer» con su aire de recién llegados, sumándose, sin saberlo ni mucho menos quererlo, a las avanzadas de una nueva burguesía democratizada que todavía apenas tenía solidez en aquel Madrid de 800.000 habitantes.

Terminó el año 1920 y una nueva empresa se hizo cargo del teatro: la de Amézola, única que tendría ya una cierta continuidad, de tres años, dándole al Real su último esplendor económico y social. Se abrió esta etapa, precisamente con «Madame Butterfly», el 2 de diciembre de 1920, embocando casi aquel mal año de 1921 que traería, sobre los graves problemas sociales provocados por el incontenible movimiento obrerista el asesinato de Eduardo Dato, Presidente del Consejo de Ministros, y el desastre africano de Annual, con sus tristes repercusiones de todo orden sobre el país.

De las tres temporadas que abarcó la empresa Amézola, sólo en la última se presentaron óperas nuevas en la plaza: el «Boris Godunoff»,

de Mussorgsky y «El Príncipe Igor», de Borodín, ambas estrenadas por una compañía rusa dirigida por Nicolás Tcherepnin y cantadas a principios de 1923 por Zalewsky, con más éxito la segunda que la primera; la «Monna Lisa», de Max Schillings, dirigida por el autor con muy poca aceptación; y tres óperas españolas: la «Yolanda» de Arregui, el «Jardín de Oriente» de Turina, con libro de Martínez Sierra, que gustó mucho a pesar de que no era exactamente una ópera, y la «Amaya» de Guridi, estrenada en 16 de mayo de 1923 con toda solemnidad y éxito por la Compañía de la Sociedad Coral de Bilbao, más 40 bailarines y 20 espatadantzaris vascos con magnífica puesta en escena y buen reparto.

La novedad de esta etapa estuvo más bien del lado de los intérpretes; no sólo porque se trajeron de todas partes y cantaron en todos los idiomas, sino porque en ella actuaron o se presentaron los últimos grandes divos que escucharía el Teatro Real. La Barrientos estaba en plena forma, y también la Storchio y la Genoveva Vix y Ofelia Nieto y María Ros y luego Elvira Hidalgo y Matilde Revenga. Junto a ellas llegaron tres tenores de primerísima magnitud: Lauri Volpi, que casó con María Ros, inolvidable en «Tosca» y «Rigolettos» y dos españoles de fama mundial que aparecieron en el Real en 1922, pisando la sombra del genial Gayarre: el catalán Hipólito Lázaro y el aragonés Miguel Fleta, tras de los cuales se formaron como en los mejores tiempos los respectivos bandos de fer-vientes partidarios. Muy aplaudida fue también la bella y espléndida cantante alemana Carlota Dahmen especialista, con Walter Kirchhoff y Crabbe en Wagner, sin contar con la Besanzoni, Felisa Herrero, y los Isidoro Fagoaga, Celestino Aguirre, José Palet, Mansueto y otros de menor entidad. Nunca los divos ganaron tanto dinero ni recibieron tantos homenajes y honores no sólo de los aficionados sino del propio Gobierno: Hipólito Lázaro, que presumía de ser el tenor que más cobraba en todo el mundo después de Caruso, llegó a percibir 20.000 duros por diez funciones en 1922, y Fleta contrató al año siguiente 15 funciones por 110.000 pesetas, siendo condecorados por el rey, el primero con la Cruz de Alfonso XII y el segundo con la de Isabel la Católica. Hipólito Lázaro arrebató a los espectadores en «Aída», en «Tosca», «La Favorita» y «Rigoletto» o en

«La bohème», y Miguel Fleta, con un repertorio parecido, provocaba el más desatado delirio del público, regalándole, como propina, canciones populares o que él popularizó y jotas y más jotas que llevaban al entusiasmo de la gente a vitorearle por la calle a la salida del teatro.

Como directores de orquesta actuaron en esta etapa Drach, Cortolezis, Messenger, Ricardo Villa y el veterano Saco del Valle, además de Franz Koeslin, para Wagner, y el anciano maestro Bretón que, ya en los últimos años de su vida dirigió una vez y como homenaje su vieja ópera «La Dolores». La tetralogía wagneriana de «El anillo del Nibelungo», alternó con «Carmen», «Aída», «Lucía», «La Gioconda», «Louise», «La Butterfly», «Lakmé», «Thais», «Tosca», «Traviata», «Salomé», «Mefistófeles», «Otelo», y «Manón» ante el público elegante que, con lo más granado de la corte y los reyes a la cabeza, otra vez acudía al Real alegre y despreocupado y más enjoyado que nunca. Entre las galas memorables de aquellos años, se recuerdan: la de febrero de 1921, en honor de los reyes belgas, ante quienes la Barrientos cantó magistralmente «La Traviata» bailando también la deliciosa «Argentina»; la de 20 de marzo de 1922 en homenaje a Fleta, con «Tosca»; y la que se dio al año siguiente, finalizada ya la temporada, a beneficio de los enfermos y cautivos de Axdir, en la que Fleta y Ofelia Nieto cantaron «Payasos» y «Carmen» entre ovaciones *indescriptibles*, según los cronistas de la época encargados de describirlas.

Por añadidura, en la primavera de 1921 vinieron otra vez los ballets rusos de Diaghilev y con él el propio Strawinsky a dirigir «Petruschka»; los conciertos de la Sinfónica se vieron honrados con la dirección del famoso compositor holandés Mengelberg, y, en la misma temporada del 20 al 21 Madrid escuchó a los cantores de la Capilla Sixtina. Las cosas fueron tan bien para el empresario Amézola y para todos que su última temporada pudo ser suplementada con otra extraordinaria y breve de primavera, que fue en la que se estrenó «Amaya», coronada por enorme éxito.

Pero ese año de 1923 un hecho histórico de capital importancia, al paso que ponía fin a una crisis social, militar y política gravísima, cortaba también la continuidad civil de la vida española: el golpe de

Estado dado por el general Primo de Rivera el 13 de septiembre; también él había de afectar al curso que seguían las cosas en el Teatro Real.

Efectivamente, bajo un nuevo delegado regio, la empresa pasó a manos de los «herederos de Amézola», sin que pudiera abrirse el Real hasta casi Navidad, —el 18 de diciembre—, con «Tristán e Iseo» dirigido por el alemán Rabl. Por entonces tuvo lugar también en el teatro emocionada función dedicada a la memoria del venerable maestro Bretón, muerto el día 2 de diciembre en su casa de la calle de Campomanes, a la vista del Real; entonces, como homenaje y como desagravio también, por el abandono en que le habían dejado vivir sus últimos años de jubilado, se dio allí entre grandes y cariñosas ovaciones un acto de «La Dolores» y «La Verbena de la Paloma», dirigidas por Pablo Luna.

Pero esta temporada de 1923-24 fue partida y no precisamente «por gala» en dos. En su primera mitad, que alcanzó las alturas de febrero, ofreció tres novedades; dos de ellas de mucha consideración. La primera y menor fue la representación, en una sola función, de dos óperas breves, llamadas «de cámara»: «El maestro de capilla», antigua obra de Paër, y «Fantochines» con letra de Tomás Borrás y música de Conrado del Campo que, cantada por Ángeles Ottein, Carlos del Pozo y Crabbe tuvo excelente acogida. La segunda, fue el estreno sensacional de «El Caballero de la Rosa», de Ricardo Strauss, en la que la grande Dahamen hizo el papel del joven Octavio en medio de un éxito clamoroso; y la tercera, que debió de haberlo alcanzado también, aunque desgraciadamente no lo consiguió, fue «Tierra baja», con texto de Guimerá traducido y vuelto a traducir y música del alemán D'Albert, que no supo aprovechar el contenido auténticamente dramático palpitante en el tema del gran autor catalán.

Con todo, y con los conciertos de los miércoles que daba la Sinfónica realizados por buen desfile de solistas y los sábados de moda que subieron el «tono» social del teatro, de pronto un nuevo delegado regio y antiguo empresario, don Antonio Boceta, cambió la empresa de manos, encomendando su dirección artística al experimentado y eficaz Luis París, que con

la reaparición de Fleta y la actuación de la Compañía Nacional de la Ópera Checoslovaca remató con fortuna lo que quedaba de temporada.

Se presentó ésta compañía, a principios de marzo de 1924, con dos obras que, aunque vinieron precedidas de gran prestigio, no rindieron aquí lo que de ellas, o de sus autores, se esperaba; fueron «La novia vendida», de F. Smetana, que sobre llegar con casi cincuenta años de retraso no pasaba de ser una zarzuela y pese a todo se recibió bien por el público, y la «Rusalka», obra menos sólida de Antón Dvorak acogida también con más frialdad. La reaparición de Fleta, en cambio, con «Carmen» y «Aída» fue, tal como se esperaba, enteramente triunfante; y estuvo, además, coronada por la nota sentimental, muy en el carácter del Madrid de entonces, de que el homenaje y las ovaciones que le dedicaban los reyes y público en su intervención en la función a beneficio de la Prensa, se duplicaron al caer en la cuenta de que la madre del tenor presenciaba aquella función, transfiriéndose largamente a ella todos los aplausos. Aún el éxito dio de sí para organizar seis funciones más, fuera de temporada, en las que con el barítono Sarobe brilló aún a mayor altura, si es que era posible, la estrella de Fleta, en «Manón», y en «Rigoletto»; y ya se llegó al pleno delirio, muy cercano al histerismo de las jóvenes *fans* de nuestros días, en una siguiente función miscelánea de óperas y zarzuelas que Miguel Fleta enriqueció generosamente con sus jotas inolvidables. Cuando se cerró el teatro, y para colmo de venturas, se organizó en dos salones del propio Real el Museo Archivo Teatral, creado años antes por don Natalio Rivas cuando fue ministro de Instrucción.

La temporada 1924-1925 fue la última del Teatro Real, confiada ahora la empresa a Ercole Casali, que ya la había administrado anteriormente. La inauguró el 16 de diciembre con los tan consabidos «Hugonotes», cantados sin éxito alguno, debido a la ranciedad de la materia operística, por María Llácer y la Sullivan, dirigiendo la orquesta Guarneri, Cooper y el veterano Saco del Valle. El comienzo fue, pues, tan mediocre como vieja la ópera de Meyerbeer y floja la compañía contratada. La sala apenas se llenaba y, para aumentar su soledad, la calefacción funcionaba mal y una mortífera corriente se establecía entre el escenario y la platea congelando

a los escasos y sufridos espectadores supervivientes. Ni siquiera una primera función de gala dada con motivo del centenario de Camoens, que trajo a reyes e infantes al teatro, sirvió para repoblarlo decorosamente.

Como primer tónico reconstituyente se dio, todavía en diciembre, una «Madame Butterfly» y luego una «Bohème», cantadas por la tiple japonesa Kiwa Teiko, que logró entusiasmar al público en cuarto menguante el cual recibió después, con más curiosidad que éxito, un «Boris Godunoff» representado por artistas rusos, y una novedad que no era sino un error del admirado Puccini: su ópera «La fanciulla del West», con la que quiso y no pudo renovar su arte ya consagrado y fijado para siempre. Cantó muy bien esta ópera María Llácer, pero ni el asunto melodramático ni el experimento musical dieron la menor satisfacción a público y crítica. Otra novedad de mayor fortuna la constituyeron «La virgen de mayo», de Moreno Torroba, y «El carillón mágico», dados en una sola función el 14 de febrero de 1925; en la primera se lució la griega Crisena Galatti, y la segunda, que era un ballet de Mangiagalli, sirvió para que alcanzara un resonante triunfo la excelente bailarina María Esparza.

A medida que la temporada avanzaba, se iba reanimando el prestigio del teatro. Contribuían a ello los conciertos de la Asociación de Cultura Musical y de la Sinfónica, la cual por dos veces tuvo como director al ilustre Weingartner. En febrero un baile de máscaras organizado por la Asociación de la Prensa, con tómbola y suntuoso desfile de modelos, colocó las cosas a punto para que la fortuna volviera a poner buena cara al negocio de la descaecida empresa. Lo que sucedió, naturalmente, en cuanto reapareció Miguel Fleta.

Ocurrió esto a partir del 3 de marzo, fecha en que Fleta se presentó arrolladoramente con «Carmen»: después cantó «Rigoletto» con Mercedes Capsir, «La bohème» con Matilde Revenga y «Tosca» con María Llácer, cobrando él sólo 11.000 pesetas por función; con lo que los precios de las entradas subieron también un disparate, pero el público los pagaba de buen grado con tal de oír al gran tenor baturro. Luego la Asociación de la Prensa dio una función miscelánea, que se repitió en seguida como homenaje a Miguel Fleta y que, por primera vez, fue radiada. Al cabo, el 5 de



Anselmi



Titta Ruffo



Vestíbulo



Mesa del Cardenal Lorenzana y violín de Sarasate

abril de 1925 Miguel Fleta, indiscutible ídolo del público madrileño, cantó aquella memorable «Bohème» que había de ser la última del Real, con Matilde Revenga, Carlos del Pozo y Aníbal Vela; su voz magistral produjo entonces más entusiasmo que nunca, desbordándose hasta el delirio cuando, según costumbre, regaló al final jotas y canciones y aquel «¡Ay... ay... ay...!» que fue una de sus creaciones más popularizadas y admiradas por el público.

La temporada estaba terminada ya, pero aún el teatro se abriría dos veces: una en seguida, para escuchar a la Sinfónica bajo la batuta del Maestro Arbós con la colaboración de los coros suizos de H. Hoffmann; en un concierto a beneficio de la Cruz Roja, presidido por los reyes, y otra, a comienzos de junio, para celebrar, el día 9 de ese mes, un magno concierto homenaje a José Anselmo Clavé, en el que intervinieron, con la Asociación Euterpense de los Coros Clavé, la Banda Municipal madrileña, dirigida por Ricardo Villa y la Masa Coral de Madrid, con la entusiasta dirección de Rafael Benedito.

Ese fue el último día que se abrió el Real, aunque nadie lo sabía entonces. El país había pasado ya del Directorio Militar a un Gabinete de hombres civiles presididos por el general y los días transcurrían pacíficamente. El empresario Casali preparaba a conciencia la temporada de 1925-26, prometiéndoselas muy felices, y todo estaba ultimado ya cuando, a mediados de octubre de 1925, se supo con gran consternación que el Real amenazaba ruina, tal como ya lo había anunciado meses atrás el propio arquitecto del Teatro sin que le hicieran caso. De pronto se agrandó peligrosamente la grieta más grande de todas, la de la fachada de la calle de Vergara, y hubo que apuntalarla; en seguida se produjeron daños interiores, roturas de cañerías que inundaban todo, agrietamientos en los palcos y resquebrajaduras que acusaban dolorosamente la bancarrota del edificio; pronto fue ésta tan notoria que una Real Orden de 6 de noviembre del mismo año tuvo que disponer que se desalojase tanto el Teatro como el Conservatorio de Música y Declamación, con todas sus dependencias.

10. MUDO TESTIMONIO

El agua de los antiguos y olvidados Caños del Peral, o quién sabe qué corrientes subterráneas, hicieron inestable y peligrosamente movediza aquella tierra del final de la calle del Arenal sobre la que se apoyaban, desde hacía cien años, los cimientos de la noble arquitectura. Era como la costra social de España, que, de pronto, se rompía revelando un secreto y duradero tumor en descomposición, cuya virulencia y profundidad se desconocía. El caso es que, desde entonces y para muchos lustros, el coliseo, orgullo de un Madrid que pasó a la historia, quedó allí inservible y amenazante frente a la mole regia del Palacio de Oriente, que no tardaría en sufrir otras, aunque muy distintas, convulsiones que también le dejarían deshabitado y sin destino.

El madrileño aceptó no sin protestas el cierre del teatro; primero creyó que no estaba justificado por ninguna amenaza grave de verdad que no pudiera ser inmediatamente reparada; luego, visto que en 1927 se resintieron otra vez los cimientos, se quejó de que no se tomaran las medidas necesarias, ni hubiera más diligencia que un inútil papeleo de proyectos y contraproyectos; más tarde se resignó a tener ante sí, durante años y años sin cuento, aquella enorme ruina que no acababa de caer, siempre cuarteada sobre su destino urbano como una llaga incurable que atacaba mansa e incesantemente su salud y su paciencia. Por último, vio crecer sobre la antigua y equilibrada proporción del edificio masas de pegadiza arquitectura, inesperados volúmenes de dimensión sólo pareja al montón de papeles y millones que el expediente inacabable de su restauración iba acumulando.

Primero, a poco de la clausura, se pensó en su demolición, y entonces, siendo alcalde de Madrid el conde de Vallellano, el Municipio pidió al Estado que derribase el teatro y le cediese su solar para ampliar los jardines de la plaza de Oriente y dar mayor perspectiva al Palacio Real. Luego, desechada esa posibilidad, hubo un primer proyecto del arquitecto Flores Urdapilleta y se empezaron obras de restauración y conso-

lidación, que se interrumpieron por falta de presupuesto, se reanudaron y volvieron a suspenderse nadie sabe cuántas veces.

Durante la Guerra Civil se estableció allí un polvorín que causó nuevos y grandes destrozos en el interior. Restablecida la paz hubo un primer intento de restauración, con una dotación de 17 millones de pesetas, que tampoco sacó al Real de su desgracia.

Al fin, en octubre de 1952 el Estado decidió ocuparse seriamente del teatro. La Dirección General de Bellas Artes, del Ministerio de Educación Nacional, formó una Junta para revisar los proyectos de obras que se habían ido presentando, acumulando y abandonando o paralizando, con el fin de adoptar de una vez un proyecto definitivo que terminara la reconstrucción en un par de años, dotándosele al efecto con 60 millones de pesetas, cantidad en que los arquitectos cifraron su coste total. Sin embargo, en ese plazo el dinero no dio, al parecer, más que para terminar la consolidación de la estructura del edificio corregida y aumentada y de sus cimientos, y quedó sin tocar la fachada, el escenario, la pintura, la decoración, la instalación eléctrica, los servicios...

Visto el estado de las obras, en el otoño de 1954 se convocó un concurso nacional entre los artistas españoles para la decoración del teatro, poniendo como aliciente un premio de 400.000 pesetas, equivalente a una Primera Medalla. Más de cincuenta artistas se presentaron, preseleccionándose y exponiéndose los bocetos de Ricardo Arenys, Miguel Rodríguez Acosta, Rafael Pellicer y Mariano Sancho San José. Pero el Jurado no encontró ninguno digno de ser premiado y declaró desierto el concurso, que volvió a convocarse al año siguiente, y, tras la correspondiente exposición de los bocetos en el Círculo de Bellas Artes, se otorgó el encargo y el premio al joven pintor Carlos Pascual de Lara, que, desgraciadamente, falleció poco tiempo después sin ejecutar más que muy parcialmente su trabajo.

Entonces se dotó con otro presupuesto de 75.000.000 de pesetas un renovado proyecto de terminación de las obras, las cuales, no obstante, no se acabaron tampoco, manteniendo el Real la inútil y costosa osamenta

de su mudo testimonio ante el asombro del real caballista de la Plaza de Oriente, constante y ya único y compasivo espectador en vilo por su suerte.

11. RESURRECCIÓN EN UN NUEVO MADRID

En 1964 se habló otra vez de demoler lo que nunca lograba levantarse del todo, y, por si fuera poco, la sombra de un nuevo teatro de la ópera, patrocinada su edificación por la Fundación March e iniciada ya la empresa mediante la convocatoria de un accidentado concurso internacional de arquitectos, llegó a amenazar mortalmente a la vieja y noble arquitectura, que la opinión pública, más que veleidosa fatigada, parecía ya dispuesta a olvidar para siempre. Pero, afortunadamente, el buen criterio prevaleció al fin, gracias a que, en el Ministerio de Educación y Ciencia, tras un detenido estudio de la situación, se impuso una voluntad de hacer, e impuso a técnicos y artistas el deber de concluir de una vez la interminable obra, en el plazo de un año, que comenzó a contar a partir del primero de noviembre de 1965.

Sobre la estructura original de López Aguado, otro arquitecto, el señor González-Valcárcel, con nuevo presupuesto de sesenta y seis millones de pesetas, acometió en esa fecha la obra, terminándola en once meses de efectivo trabajo. Claro es que, aunque aprovechó mucho de la estructura ya levantada al hilo de los últimos proyectos, tuvo que demoler parte de ella, como la correspondiente a los vestíbulos, y alzar nuevos elementos. Con todo, la obra pendiente era enorme y no menor la desconfianza de que se terminase de veras algún día. Sin embargo, esta vez todo se llevó a cabo al ritmo necesario, la empresa constructora —«Suárez, S. A.», de Orense— cumplió con puntualidad y la restauración estuvo concluida para inaugurarse el renovado edificio en el mes de octubre de 1966.

Es verdad que no iba a resucitar el Real como teatro de la ópera, porque los técnicos entendieron que el escenario, pese a su hermosa dimensión, quedaría ya corto de *hombros* para representaciones operísticas

de gran espectáculo, según las exigencias de la escenografía actual, que requiere que a cada lado de la escena haya otro espacio de longitud igual —que aquí sólo cubre la mitad— para el despliegue de los decorados. Pero, en cambio, restaurado el teatro para magna sala de conciertos —de que Madrid carecía, viviendo de prestado en cines no adecuados a tal fin—, el edificio llenaría un triple y necesario destino, instalándose en él, además, el Real Conservatorio de Música, rescatado del pobre y vetusto edificio que lo albergaba en la calle de San Bernardo, y la Escuela Superior de Arte Dramático, más necesitada aún, si cabe, de encontrar alojamiento conveniente.

El 13 de octubre de 1966, en una impresionante noche de gala, con asistencia del Jefe del Estado, Generalísimo Franco, se inauguró al fin el Teatro Real, en medio de la jubilosa espectación de toda España y de la admirada satisfacción del incrédulo pueblo madrileño, estrenándose la Gran Sala de Conciertos con la Orquesta Nacional dirigida por el maestro Frühbeck de Burgos. Intervino el Orfeón Donostiarra, que con tanta eficacia dirige el maestro Gorostidi, y participaron también los solistas Isabel Penagos, soprano, Norma Procter, medio soprano, Heinz Hoppe, tenor y el bajo Nerke; el programa se compuso de una primera parte con la *suite* de «Homenajes» de Falla, ejecutándose en la segunda la «Novena Sinfonía» de Beethoven. Ya estaba roto el viejo sortilegio: el Real, resucitado, se anunciaba con los mejores auspicios a una nueva y fecunda vida. Por lo pronto, ya en adelante los aficionados madrileños podrían disfrutar regularmente de un mínimo de tres conciertos semanales de la Orquesta Nacional, en vez de dos, como hasta la fecha, y la capital de la Nación disponía de una extraordinaria sala de conciertos acorde con su rango.

Ahora el flamante Real aparecía decorado con la intención de no apartarse mucho de las líneas neoclásicas originarias, salvo algún toque, importante y vivo, abierto a las nuevas formas de las artes plásticas. Un gran vestíbulo de entrada, pasado el estupendo porche principal de acceso por la plaza de Oriente, sirve de introducción, decorado con un gran espejo veneciano procedente del Palacio de la Alameda de Osuna entre unos bonitos hierros de Espinós, y cuatro magníficas esculturas muy

características de Planes; aquí hay también un primer bar, con lienzos de Macarrón y Guijarro. Después está el segundo vestíbulo, enriquecido con dos estupendos tapices goyescos —«La gallina ciega» y «La riña en una venta»— del Patrimonio Nacional, más otros dos hierros de Espinós; las escaleras que arrancan de este vestíbulo a izquierda y derecha tienen, a la altura del anfiteatro, dos pinturas de Vaquero Palacios que dan paso al espléndido mural, de cien metros cuadrados, pintado por Vaquero Turcios, que con las esculturas de planes constituyen la más importante representación del arte contemporáneo en todo el nuevo conjunto.

En este segundo vestíbulo, en su planta baja, se han colocado frente por frente dos lápidas alusivas a la historia del teatro; en la del lado derecho de la entrada puede leerse: «En este solar Fernando VII levantó en 1838 el Real Teatro de los Caños del Peral. Isabel II, en el año 1850 erigió el Teatro Real de la Ópera, que se clausuró en 1925». La otra lápida dice: «El día 13 de octubre de 1966, renovadas en su totalidad las estructuras e instalaciones del primitivo Teatro Real, se inauguró solemnemente como Gran Sala de Conciertos, Real Conservatorio Superior de Música, Escuela Superior de Arte Dramático y Sala de Ensayos de la Orquesta Nacional, siendo Caudillo de España Francisco Franco».

La Gran Sala de Conciertos, de 660 metros cuadrados, capaz para 2.400 espectadores, está entonada en caoba y rojo que juega con los colores claros del único y amplio palco, el regio, que ocupa la altura de dos pisos; tiene éste, además de sus servicios propios, una sala en la que se ha colocado una hermosa sillería isabelina, de la época, y el precioso retrato de Julián Romea por Madrazo, adornándose también con un bello interior de Teniers. Sobre el patio de butacas completan la Sala, la platea, el entresuelo, dos pisos y el anfiteatro: el antiguo paraíso notablemente ampliado y en cuyos laterales se hallan reservadas las plazas para los alumnos del Conservatorio. Las famosas condiciones acústicas del antiguo Real se han restablecido y acaso mejorado, hasta el punto de que no admiten comparación más que con las del Scala de Milán. El escenario, de 552 metros cuadrados, está coronado, al fondo, por el magnífico órgano proyectado por Amezúa y construido por Organería Española en Azpeitia, de

5.500 tubos, dotado de cerebro electrónico y consola móvil. Desde el escenario, limitado por un muro en su parte posterior —una vez que se renunció a utilizar sus posibilidades para representación— hasta la última fila del paraíso no hay más de noventa metros, con lo que quedan perfectamente aseguradas las condiciones de visibilidad y audición en todo el vasto recinto. El telón, que tiene un ancho zócalo cubierto de madera que remonta excesivamente el motivo decorativo, ha sido pintado por Juan Antonio Morales. La iluminación ha corrido a cargo del ingeniero señor Blasco. La enorme araña central, de 2.300 kilos de peso, ha sido construida —como la del vestíbulo, de 2.100 kilos— por el artífice madrileño Pedro Tendero.

Volviendo a la planta noble, el *foyer* de grandes proporciones está presidido por un retrato de Isabel II, de Madrazo, y adornado con siete tapices de Goya y, como el resto de los salones, vestíbulos y pasos del teatro, alhajado con blancos muebles dieciochescos fabricados expresamente —como todas las alfombras— por la Fundación del Generalísimo. En el centro destaca una enorme mesa italiana, que fue del cardenal Lorenzana, sobre la que se ha colocado el famoso *Stradivarius* legado por Sarasate al Real Conservatorio de Madrid; a los lados hay dos bares, que completan el servicio con los distribuidos en las otras plantas, y los balcones se abren sobre la soberbia terraza que da a la plaza de Oriente con el Palacio Real al fondo.

En las salas y pasos de los pisos superiores, correspondiendo a los anfiteatros, se está habilitando provisionalmente un museo de pintura y grabado contemporáneos; primer paso de la intención de instalar en el edificio una serie de museos acordes con el destino del edificio cosa que se quiere hacer en cuanto puedan terminarse las estancias —casi seis mil metros cuadrados— que hay en los diversos pisos existentes sobre la sala de conciertos. Porque, como dato curioso, debe saberse que las dimensiones del Real son tan considerables que, desde el piso del último sótano hasta el coronamiento del inmueble en su parte central, la altura es superior a la del edificio de la Telefónica, de la Avenida de José Antonio. Por lo pronto, puede admirarse en las estancias y pasos que rodean a los anfitea-

tros una cuantiosa y significativa colección de pinturas y grabados de artistas contemporáneos, encabezados por el retrato de María Guerrero pintado por el maestro de todos ellos, Daniel Vázquez Díaz; también pueden verse allí los bocetos de Vaquero Turcios y de J. A. Morales, y es una pena que no se hayan colocado también los del malogrado Carlos Pascual de Lara. En el anfiteatro primero hay, además, una interesante exposición resumen de la historia de las obras del Real a partir de 1939, en la que se han colocado grabados, planos, butacas y antepechos de los palcos del primitivo teatro.

En la trasera y laterales del escenario se encuentran: el saloncillo del maestro-director, los de los solistas —todos con piano de cola—, la gran sala para el coro y otra mayor para la Orquesta Nacional, el salón de visitantes y demás servicios. Los pasillos y estancias han sido decorados con grabados de la Calcografía nacional y medallones representativos de músicos y artistas, copias del Museo del Prado y un retrato de Sarasate niño atribuido a Madrazo.

Debajo de la gran sala de conciertos, y con parejas dimensiones, está la sala de ensayos de la Orquesta Nacional: la mejor de Europa, adornada con un gran tapiz flamenco y fotos murales; es ésta ya la primera planta de la zona de sótanos que estuvo anegada por las aguas de aquellas corrientes misteriosas, de las que cómodamente se decía que no podían rectificarse y que, sin embargo, ahora lo han sido convenientemente mediante un alcantarillado especial que las aísla por completo. Aún, debajo de la sala, hay cinco sótanos más de las mismas dimensiones, en los que se prevé la instalación de algunos servicios y un estacionamiento capaz para seiscientos vehículos que descongestionará la plaza de Oriente en días de concierto y podrá utilizarse, cuando no, para las abrumadoras necesidades del tráfico diario.

Tiene la sala de conciertos tres accesos: el principal por la plaza de Oriente, por el bien reformado porche grande, y dos laterales por Felipe V y Carlos III, además de dos salidas de urgencia; los correspondientes vestíbulos se adornan con tapices flamencos y dos bustos de Sarasate y Gayarre.



Aspecto de la Sala de Conciertos



Otro aspecto de la Sala de Conciertos

El Real Conservatorio y la Escuela de Arte Dramático tienen la entrada principal por el gran porche de la fachada a la plaza de Isabel II. Ambos Centros, inaugurados el 18 de octubre del mismo año 1966, ocupan respectivamente los pisos primero y segundo y tercero y cuarto.

El Real Conservatorio Superior de Música, dirigido por don Francisco Calés, cuenta ahora con unas espléndidas instalaciones, capaces para dos mil alumnos, a los que están destinadas veinticinco aulas perfectamente equipadas —que llevan cada una el nombre de un artista famoso—; más los despachos de Dirección —presidido éste por los retratos de los reyes fundadores— y profesorado, y un excelente Auditorium de trescientas sesenta plazas, decorado con un grupo escultórico de Benlliure que representa a Sarasate sostenido por un ángel y retratos de diversos directores del Conservatorio, desde Piermarini que fue el primero y cesó en 1838. Tiene además un aula magna, con el espléndido retrato de Falla pintado por Vázquez Díaz, en el sitio de honor, y una biblioteca de cien mil volúmenes y valiosos incunables, a la que se han incorporado cincuenta mil partituras y seis mil volúmenes más procedentes de la Biblioteca Roda y donados por los hijos de éste. Las instalaciones docentes se completan con una moderna discoteca, con cabinas y mesa central con auriculares, más profusión de medios instrumentales y audiovisuales. El Conservatorio está enriquecido con una abundante colección de obras de excelentes pintores actuales: María Antonia Dans, Martínez Novillo, Álvaro Delgado, García Ochoa, etc.

La Escuela Superior de Arte Dramático, que dirige don Fernando Fernández de Córdoba, es capaz para seiscientos alumnos y posee también, además de sus correspondientes aulas rotuladas igualmente con nombres de dramaturgos y artistas famosos y distribuidas en los dos pisos que ocupa, una sala-teatro capaz para trescientos espectadores, bien acondicionada, y dos salas de danza. Unos preciosos modelos de figurines teatrales, donados por el profesor Comba, decoran con alegría los pasillos y vestíbulos.

Un Museo de la Música, en fin, terminará de completar el nuevo Real, que ha vuelto con tan nobles empeños a recuperar una vida que Dios le depare larga y venturosa. Al abrir sus puertas, cuarenta y un años después de sentir la resquebrajadura de las primeras grietas, se ha encontrado con un Madrid inmenso y desconocido en el que todo ha cambiado, hasta su propio y original destino. Ya no será el Real, como cien años antes, el corazón político, social y cultural de la Villa y Corte, pero sí una pieza noble, hermosa y necesaria de la que la gran urbe que es ahora Madrid puede sentirse otra vez orgullosa.

Porque es cierto que en esos cien años que pasaron desde que Isabel II entró en el Real por primera vez, Madrid ha multiplicado por diez su número de habitantes y ha pasado de ser una pequeña capital manchega de «casas bajas que huelen a pan», a la vez modesta y noble, cortesana y burocrática, a una espléndida ciudad fatalmente industrial, abrumada de ruidos y problemas en los que se cuece, a ritmo trepidante e inquietante, el presente y el porvenir de la vida española. Pero una nueva burguesía, más acomodada y extensa que nunca, rodeada de un cinturón proletario de suburbios, ocupa la ciudad; para ella sí, para su gran sector culto, melómano o aficionado a la música, sí que latirá ahora el Real como un auténtico y condigno corazón.

GASPAR GOMEZ DE LA SERNA

"Lleva quién deja y vive el que ha vivido", nos enseña, como una garantía confortadora, don Antonio Machado. En un orden de claridades, manos llenas y corazón enriquecido de soberrrazones, llevaba Gaspar Gómez de la Serna, con el depurado y comunicante caudal de todo cuanto escrito y convivido nos ha dejado.

Su andadura intelectual y humana resalta con ubérrima ejemplaridad. Se nos murió ayer mismo, como quien dice, aunque para los amigos siga siendo tan vivo y reciente el dolor de ya no tenerle. La reedición de este libro queda, tristemente, fuera del alcance de sus ojos y de sus manos. Pero algo suyo, cobrará vuelo y dimensión en el conocimiento de otros amigos, sus nuevos lectores. Para ellos va esta nota, apenas si noticia.

Cuando Ramón, el superviviente, al escribir de Gaspar, decía que en él aflora lo serio, lo entrañable, lo integérrimo, daba, como siempre, en el clavo de la esencialidad de su primo de sangre y de fervor literario. Con su avivada conciencia de escritor, Gaspar Gómez de la Serna, fue un hombre a carta cabal, un luminoso y numinoso escritor de transitivo aliento, un español de nuestro tiempo, ávido de conocer, de entender y de comunicarse. Pasión por la tierra y pasión por la verdad, fue la doble carga, entre apesumbrada y nunca desesperanzada, que gravitó sobre su clara inteligencia y su cálido corazón. La crónica viajera, el perfil biográfico, las cartas al hijo o a la mujer, el ensayo histórico, todo es una y la misma cosa, España. "¿Dónde está la España?", parecía formularse en su hondón, con la misma interrogante de Larra. Y con palabras queridas de don José Ortega y Gasset, parecía darle y darse la respuesta que buscó y desentrañó en su incansable afán viajero por España: "A la verdad, sólo se ven bien los paisajes cuando han sido fondo y escenario para el dramatismo de nuestro corazón".

Así, sin charanga patriótica, lejos de todo panegírico superficial y fácil ejercitó su riguroso oficio de intelectual, buscando la realidad viva, haciéndola vivencia, comunicándola, arrastrando a esa averiguación a una muy acrecida tropa de escritores. "Tenemos que conocer la tierra, la realidad que sustenta nuestra vida. Meditar junto a su latido entrañable. Este ha sido mi empeño capital desde que empecé a escribir", dice el propio Gaspar como confesión pura. Es lo que hizo, encarnar esa actitud del intelectual, veraz sin acritud, agrupador y no banderizo que, junto a la pertinente reflexión crítica, acierta a poner un latido, inevitablemente amoroso, comprometida el alma.

Basta abrir sus libros, leerle, para comprobarlo. Desde el juvenil y arrebatado clamor, clave de poesía en forma epistolar bajo el título de "Después del desenlace", hasta su póstumo y enérgico libro sobre Jovellanos (la Ilustración va por dentro), todo suena y consuena en la fidelidad a su conciencia, en su independiente juicio, en el insatisfecho amor por una España posible y deseable. Azorín y Ortega, me atrevería a decir que le andaron siempre cerca en su claro magisterio, en su íntima devoción. La idea y la sensibilidad se armonizaban en el talento y el estilo de Gaspar Gómez de la Serna. Un arte del lenguaje, el suyo, prístino, personal, inconfundible, rebosante de sencillez sensitiva y de esmerado cuidado por el valor propio de las palabras.

Llevaba en su raíz familiar mucho antecedente viajero y culto. Lo acrecentó e impulsó, siguiéndole a España su huella en Europa, "La Pica en Flandes", buscándole a España su huella en la España misma: «Viaje a las Castillas», «Nueva teoría de Andalucía», «Toledo», «Cuaderno de Soria», «El camino de Santiago», «Castilla la Vieja». Aunque es un dato que casi solamente saben los eruditos y la familia, el de su nacimiento en Barcelona, en Madrid hizo sus estudios, fundó su familia, estableció su generoso consulado para la promoción de actividades culturales, revistas, publicaciones y artistas. Y con mucha luz nueva vio ese Madrid que tanto quiso. El ser histórico de la ciudad y su galería de hombres vivos, aunque ya murieran, los penetró con garbo y pormenor, con clarividencia decisiva. «Libro de Madrid» y «Madrid y su gente», son títulos que confirman su amor por Madrid.

Punto y aparte merece un libro suyo para el que la crítica no ha sido demasiado atenta: «España en sus episodios nacionales», en el que estudia como género literario autónomo el Episodio Nacional, haciendo andén en el Alarcón precursor y posada y fonda, bien abastecida de descubrimientos, en Galdós. Vale la alegría invitar a los estu-

diosos a asomarse a la demostración que Gaspar hace sobre la consistencia de ese gran tema histórico.

Pero no fue Gaspar Gómez de la Serna un frío erudito buceador en el pasado, aunque derrochara paciencia investigadora en la documentación. Traía el dato, rescataba el significado, subrayaba la perspectiva histórica, pero todo lo hacía con el mismo reconocible interés que ponía en los más actuales temas literarios. Hay en su ensayo sobre la poesía de nuestro adorado y emocionante Dionisio Ridruejo, claves de muy valioso alcance para entenderla. Hay en su teoría del personaje colectivo y el episodio revolucionario de Rafael García Serrano, un iluminante propósito solícito de penetrar la obra literaria y la aportación personal del autor de "Plaza del Castillo".

Estaba, y sabía estar, sin caer en tentaciones de uno u otro bando, en la encrucijada de los tiempos. "Ensayos sobre literatura social" es un claro testimonio, ocupado en su mayor volumen por un largo y entrañable trabajo sobre la obra prodigiosa del gran escritor que se llamó y se llama Ignacio Aldecoa. Ese talante armonizador, esa capacidad para hacer de puente generacional y literario, de encuentro siempre cordial, la ejercitó con su inconfundible finura, en los fructíferos años que tuvo a su cargo la Secretaría General de la Universidad Internacional "Menéndez Pelayo" de Santander, cuando en las aulas de la Magdalena, tanto afanoso estudio se promovió y tanta apertura inteligente se vivió en torno a los vivos problemas de la cultura y de nuestro tiempo.

Un horizonte humano, tocado casi de timidez y acrisolada aristocracia del espíritu, ponía siempre en sus rigores académicos y universitarios. Es el mismo que nos hace perceptible y cercana la huella viva de los hombres del XVIII, siglo viajero, que por sus propósitos reformistas y actores del drama del paisaje, tenían necesariamente que promover el interés de Gaspar Gómez de la Serna. "Los viajeros de la Ilustración" es el libro que reúne, con gran calado, la experiencia literaria y sociológica que constituyó el viaje a España en el siglo XVIII. Y como gran protagonista, el más eminente de aquellos españoles, Jovellanos, a cuya viva y vivificante figura dedicó su último trabajo, casi en la orilla misma de la muerte rematado, en un formidable esfuerzo de comprensión.

Otro dos gigantes del arte y de las letras, Goya y Ramón, llenan otros dos hermosos libros suyos, algo más que biografías. "Goya y su España", que valdría también nombrar España con su Goya a cuestas, es un monumento de penetración, de entendimiento y belleza, den-

tro del drama mismo del hombre y de su época. "Ramón", es todo Ramón, una aventura que en su mismo valor dice bien las fuerzas y la capacidad de Gaspar.

"Tengo la firme esperanza de que será orientador", había dicho el lumínico y genial automoribundio, primo general de todos los escritores, para explicar quién era Gaspar y en cuánto lo estimaba. Con ese título podría bastarnos. Este ejemplar de "El Teatro Real", vuelve a ponerse en circulación cuando ya Gaspar no está en el ajetreado gran teatro de este mundo. Nos queda lo mucho que llevaba. Su luz de estrellero. Su ejemplo de brava españolía inteligente. Su caudal humano, tan contagiabile, tan contagioso. Su discretísima pero eficaz tarea de orientador, que tantas veces, tantos días, nos vale y nos sirve para enderezar el camino, el de la vida y el de esa otra forma de vida que llamamos arte o literatura.

SALVADOR JIMENEZ

INDICE

	<i>Página</i>
PRÓLOGO A UNA NUEVA EDICIÓN	V
ADVERTENCIA PRELIMINAR	5
1. FUNDACIÓN DEL TEATRO REAL	7
2. MADRID Y SUS TEATROS, EN 1850	11
3. EL REAL DE LOS ÚLTIMOS ROMÁNTICOS	18
4. FINAL DE LA ERA ISABELINA	23
5. TEATRO NACIONAL DE LA ÓPERA	27
6. EL REAL DE LA RESTAURACIÓN	31
7. GRACIAS Y DESGRACIAS DEL FIN DE SIGLO	39
8. LA «BÉLLE ÉPOQUE»	46
9. EPÍLOGO EN LOS ALEGRES VEINTE	57
10. MUDO TESTIMONIO	66
11. RESURRECCIÓN EN UN NUEVO MADRID	68
GASPAR GÓMEZ DE LA SERNA	75

OBRAS DE GASPAR GÓMEZ DE LA SERNA

- Después del desenlace**, Madrid, «Revista de Occidente», 1945.
- Libro de Madrid**, Madrid, Editora Nacional, 1949, Premio del Ayuntamiento.
- Toledo** (Guía de viaje). Barcelona, Editorial Noguer, 1953. 7.^a edición aumentada, 1966.
- España en sus Episodios Nacionales, ensayos sobre la versión literaria de la Historia**. Madrid, Ediciones del Movimiento, 1954.
- Viaje a las Castillas** (Los Cuadernos de viaje I). Madrid, Cultura Hispánica, 1957 (Agotado).
- Cuaderno de Soria** (Los Cuadernos de viaje II). Madrid, Arión, 1959.
- Cartas a mi hijo**. Madrid, Doncel 1961. Premio Nacional 18 de Julio. 6.^a Edición aumentada 1966.
- La pica en Flandes** (Los Cuadernos de viaje III). Madrid, Editora Nacional, 1963.
- Ramón, obra y vida**. Madrid, Taurus 1963. Premio Nacional de Literatura 1963.
- Antología de greguerías, con una abreviatura de Ramón**. Salamanca, Anaya, 1963.
- Madrid y su gente**. Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1963.
- Castilla la Nueva**. Barcelona, Destino, 1964.
- Del Pirineo a Compostela**, Nueva Guía del Camino de Santiago. Madrid, Patronato del Camino de Santiago, 1965







SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA