



CUADERNOS DE ACTUALIDAD ARTISTICA

13

LA OPERA EN ESPAÑA: SU PROBLEMÁTICA

VII DECENA DE MUSICA EN TOLEDO, 1975

14141

14. 141



LA OPERA EN ESPAÑA:
SU PROBLEMATICA

CUADERNOS DE ACTUALIDAD ARTISTICA

La nueva liturgia en las Iglesias tradicionales.
Francisco Iñiguez Almech.

Defensa del Patrimonio Artístico y Cultural de Europa.
Conferencia Internacional de Bruselas, noviembre de 1969.

La educación musical en la enseñanza primaria.
Decena de Música en Toledo 1969.

Unesco. Conferencia sobre políticas culturales.
Venecia, agosto-septiembre 1970.

I Conversaciones de Música en América y España.
I Festival de Música de América y España.

La música en la Universidad.
Decena de Música en Sevilla 1969.

Protección del Patrimonio Artístico Nacional.

La educación musical en la enseñanza media.
II Decena de Música en Toledo 1970.

La educación musical profesional.
II Decena de Música en Sevilla 1970.

La normalización del diapasón.
II Decena de Música en Toledo 1970.

Las orquestas no estatales: su problemática.
V Decena de Música en Sevilla 1973.

La crítica musical.
Curso "Manuel de Falla" del XIX y XX Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

El diapasón.
Oscar Esplá.

La música en la Iglesia, hoy: su problemática.
V Decena de Música en Toledo 1973.

La ópera en España: su problemática.
VII Decena de Música en Toledo 1975.

LA OPERA EN ESPAÑA: SU PROBLEMATICA

VII Decena de Música en Toledo, 1975

R. 40-269



MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTISTICO Y CULTURAL
COMISARIA NACIONAL DE LA MUSICA
MADRID

Toledo, 17-26 mayo 1975
PALACIO DE FUENSALIDA

Director:
ANTONIO IGLESIAS

Secretario:
MIGUEL ALONSO

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
Imprime: Gráficas Ellacuría - Avda. del Generalísimo, 19 - Erandio-Bilbao

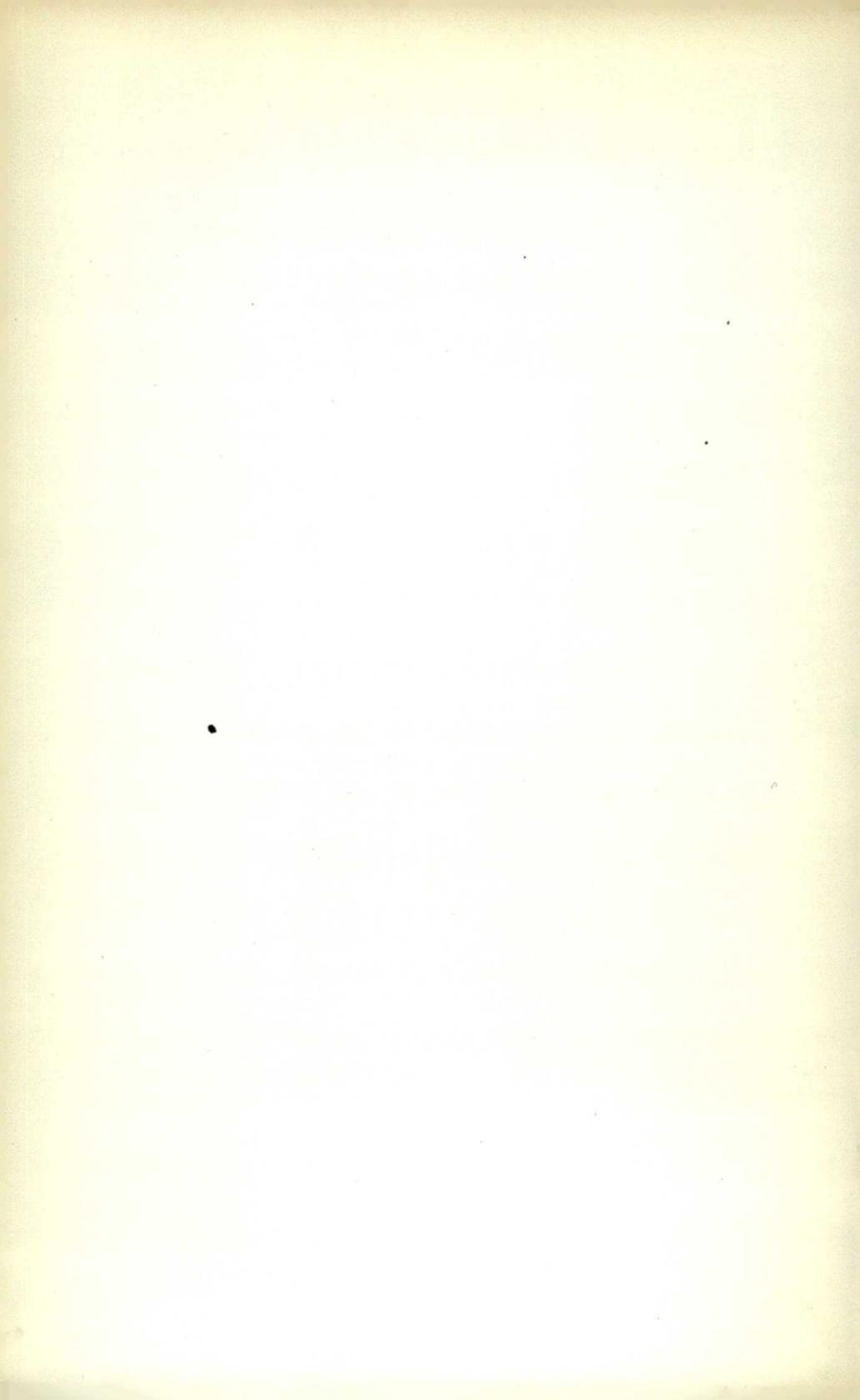
Depósito Legal: BI-158-1976

ISBN: 84-369-0472-9

Impreso en España.

INDICE

	Págs.
<i>Prólogo</i>	9
<i>La ópera en provincias</i> , por Manuel Alvarez-Buylla	11
Problemática de la organización	15
Apuntes sobre el futuro de la ópera en provincias	27
<i>Apéndice</i>	35
Resumen del coloquio	36
<i>El momento de la ópera en España: organizaciones y público</i> , por Antonio Fernández-Cid	37
Resumen del coloquio	59
<i>Los problemas arquitectónicos del teatro de ópera</i> , por José M. García de Paredes	61
Resumen del coloquio	92
<i>La ópera y los medios de comunicación</i> , por Carlos Gómez Amat... ..	95
Resumen del coloquio	118
<i>La formación del cantante de ópera español</i> , por Pedro Lavirgen	119
Conservatorio	125
Resumen del coloquio	134
<i>Aspectos legales de la ópera en España. Las asociaciones de amigos de la ópera</i> , por Alvaro León Lara	135
Resumen del coloquio	157
<i>El compositor ante la ópera</i> , por Xavier Montsalvatge	159
Resumen del coloquio	173
<i>Organización y funcionamiento de un teatro de ópera</i> , por Miguel Roa	175
Resumen del coloquio	193
<i>Conclusiones</i>	195
<i>Acto de clausura</i>	199
Asistentes	201



PROLOGO

En la convocatoria del Seminario sobre "La ópera en España: su problemática", se indicaba que el tema, dentro de la problemática general de la música en nuestro país, se presenta como uno de los aspectos de más difícil planteamiento y, por tanto, de más compleja solución. Dificultades y planteamientos que se pusieron de manifiesto en el Seminario a la hora del estudio, del análisis y del constructivo diálogo. Recogemos en esta publicación las Ponencias correspondientes, las resumidas Sugerencias fruto de los coloquios, y las Conclusiones definitivas, entregadas por el Comisario Nacional de la Música al Director General del Patrimonio Artístico y Cultural en el solemne acto de clausura.

Por el contenido del volumen, podrá apreciarse que los temas han sido tratados con objetividad y competencia, y que los problemas planteados, por las diversas y complejas circunstancias que concurren en tan importante manifestación artística, han sido analizados con detenido interés en busca de soluciones realistas y eficaces.

Las certeras y alentadoras palabras del Director General del Patrimonio Artístico y Cultural han sido un estímulo que nos llena de optimismo respecto al porvenir de la ópera en nuestra patria. Su propósito, manifestado con claridad y decisión, es hacer realidad, en un inmediato futuro, las Conclusiones fruto de este Seminario.

LA OPERA EN PROVINCIAS

Por MANUEL ALVAREZ-BUYLLA

Trataremos de hacer una exposición en la que se refleje la situación actual de la organización de las temporadas de ópera en las provincias españolas, excluida Barcelona, así como de las dificultades que han de superar sus promotores y de las aspiraciones de éstos en relación a la ayuda que se puede recibir del propio Estado.

Todo ello será visto desde la experiencia adquirida directamente por el firmante durante los últimos siete años como Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de Oviedo, organizador de las temporadas de Ópera en dicha ciudad. En setiembre de 1948, con motivo de la reinauguración del Teatro Campoamor, dio comienzo lo que habría de ser la cita artística más importante del año en nuestra ciudad, mantenién-

dose de manera ininterrumpida hasta nuestros días. Es Oviedo, por lo tanto, el lugar donde primero se comenzó esta acción cultural dentro de la geografía española, cuya continuidad constituye también un ejemplo de lo que representa la constancia en una tarea beneficiosa para todas las gentes y sostenida por la iniciativa oficial, si bien referida esta última al organismo local de la Administración pública, con los alientos y ayudas que se mencionarán en su momento.

Este trabajo nuestro servirá para repasar la historia de la organización provincial en dicha parcela cultural, exponer la problemática en el momento actual y sugerir las orientaciones futuras que permitan la supervivencia de lo que ya existe, promocionando el nacimiento de lo que hasta ahora va surgiendo mediante el esfuerzo y el entusiasmo de una persona o de un grupo de personas que merecen los máximos apoyos oficiales. Consideramos necesario consignar, aunque sea someramente, el esquema de la actuación en Oviedo para la organización de las funciones de ópera, porque del mismo se irán deduciendo posteriormente los aspectos que inciden fundamentalmente en el verdadero meollo de cuanto exponemos.

Hasta el año 1962, los Alcaldes y las Corporaciones que se sucedieron en Oviedo desde el año 1948, organizaron la Temporada de Ópera encargando a un empresario capacitado la cons-

titución de un elenco de cantantes, de músicos y demás elementos artísticos, aceptando en unos casos y proponiendo en otros las obras a representar y los artistas que debían actuar. La aportación municipal ha consistido en la disponibilidad, sin cargo alguno respecto al presupuesto general de la ópera, del Teatro Campoamor, con todos sus servicios, y el abono del citado presupuesto en su totalidad, cualquiera que fuese el resultado económico.

Desde el año 1962 se estableció un entendimiento con los Amigos de la Opera de Bilbao, Asociación nacida diez años antes, para realizar conjuntamente la contratación de artistas y la programación de los festivales de ambas ciudades. Esta colaboración ha permitido una total iniciativa en la confección de los programas, desde las obras elegidas hasta sus intérpretes, obteniéndose, al propio tiempo, otros beneficios de orden material y económico, fácilmente explicables. Esto fue posible, y lo sigue siendo, porque las fechas de actuación no son coincidentes, sino complementarias, y especialmente porque la identidad de pensamientos que tradicionalmente ligó a las dos ciudades en aspectos industriales y artísticos, sirvió de excelente caldo de cultivo para la colaboración referida. En el momento actual, pues, Oviedo y Bilbao programan conjuntamente sus temporadas y contratan los artistas vocales e instrumentales que estiman convenientes. El Ayuntamiento de Oviedo consigna en su presupuesto anual la cantidad necesaria para



afrontar el déficit inevitable de la temporada. Y en este punto no está de más recordar la obligación que los Ayuntamientos tienen de atender los aspectos culturales de sus administrados, por lo cual ninguno de ellos puede manifestar excusa, por imperativos legales, para permanecer al margen de la satisfacción de apetencia lírica e incluso de la creación de la misma, dentro, claro está, de las prudentes limitaciones que en cada caso procedan.

El elenco o compañía que se reúne para Bilbao y Oviedo está formado por los cantantes, contratados libremente a través del agente correspondiente, la orquesta, el coro, el ballet, el director de orquesta y el regidor de escena. Los cantantes ya hemos dicho que ahora se eligen libremente, en razón a las obras que se han de representar. La elección de éstas, ligadas a los cantantes aptos y disponibles, sufre rectificaciones en el transcurso de la labor preparatoria. La orquesta fue en Oviedo objeto de varias soluciones: en tiempos estaba constituida por Profesores de la Orquesta Nacional y otras formaciones sinfónicas de Madrid, a los que se agregaban músicos de la localidad. Posteriormente prestó su colaboración inestimable la Orquesta Sinfónica de Bilbao, que también actuó, naturalmente, en su ciudad. El coro igualmente sufrió diversas vicisitudes, ya que fundamentalmente aportaron su arte vocal a las funciones de ópera "El Eco" de La Coruña, La Masa Coral de la A.B.A.O., el Coro del Liceo de Barcelona y el Coro Nacional

de España. En el ballet anotamos el de Marianela y el del Liceo. Los directores de orquesta y regidores de escena fueron y son contratados de la misma manera que los cantantes.

En las líneas anteriores han quedado descritos los elementos que integran el conjunto de una temporada de ópera, reducida en el número de sus funciones y en el tiempo durante el que tienen lugar. Al examinar cada uno de aquellos elementos podremos registrar, con la realidad derivada de la experiencia, los escollos que se producen hasta que el público ocupa sus asientos e incluso mientras permanece en ellos, ya que únicamente al caer el telón al término de la función es cuando se llega al final de un camino difícil y, por lo tanto, es muy cierto que apasionante por su emoción, la emoción de la incertidumbre, del éxito o del fracaso.

PROBLEMATICA DE LA ORGANIZACION

No somos muy expertos en la materia, pero siempre nos ha parecido que la organización de un gran hotel dispuesto para recibir a los clientes requiere una labor planificadora importante, que va seguida de la puesta en práctica de medidas de régimen interior necesarias para atender a los diversos servicios, con su cortejo de relaciones humanas y previsiones materiales ante los hechos normales y ante los imprevistos que pueden surgir y de hecho sur-

gen sin previo aviso, a los que no cabe encontrar solución con lamentaciones, sino con las disposiciones que corrijan los fallos producidos. Es lógico estimar como más difícil todavía la puesta en servicio de todo este complejo cuando el período de funcionamiento se encuentra limitado, como ocurre en numerosos ejemplos que están en el ánimo y en el conocimiento de todo el mundo, a unas semanas o a unos meses, al cabo de los cuales es necesario cerrar el establecimiento por imperativos de la temporada oficial, por así decirlo llanamente. Y cuanto más corto es el plazo durante el cual permanece abierto, mayores son las dificultades si se pretende que el servicio sea bueno y la presentación de locales y personal se acomoden a la categoría que se trata de mantener en lo más alto.

Algo parecido ocurre con la organización de las Temporadas de Opera en las provincias, excluyendo, repetimos, el caso especial de Barcelona. Y aun sin exclusiones de ninguna clase, ya inicialmente nos encontramos todos en la necesidad de instrumentar la "Compañía de ópera", con bases muy distintas a como lo hacen los teatros del extranjero en los que el número de funciones abarca largos períodos durante el año. En esos períodos existe un sensible equilibrio entre las diversas parte integrantes del espectáculo-ópera, que facilita la confección de los programas y el montaje de las obras. Como decíamos hace unos años, al conmemorar las Bodas de Plata de la ópera

en Oviedo, el soporte fundamental de las representaciones en provincias son las voces de los solistas. Una función de ópera requiere cantantes, coro, orquesta, ballet, director de orquesta y regidor de escena. Algunos de estos componentes, en la calidad deseada, quedan fuera del alcance de temporadas provincianas. La inexistencia de un Teatro Nacional de Opera en nuestro país ocasiona la falta de formaciones estables suficientemente preparadas para mantener la concordancia con lo que el público apetece en primer lugar: la calidad de las voces solistas. En los países en los que este género lírico disfruta de apoyo oficial, las representaciones adquieren una unidad envidiable por el empaste de las voces y por la plástica, que causan admiración y atraen incluso a personas medianamente sensibles a las notas musicales. En nuestras provincias carecemos siempre de estos factores aparentemente secundarios, y el montaje de las obras se hace obligadamente en derredor del "divo", quien asume la responsabilidad principal del éxito de la noche. Se dirige apasionadamente la atención hacia esa figura importante, descargando sobre sus hombros y únicamente sobre ellos la responsabilidad del éxito o del fracaso. De su seguridad y de su brillantez depende todo, incluso la taquilla de funciones posteriores y, desde luego, la atribución del acierto o no a quienes tienen a su cargo la dura misión de montar el espectáculo. Y dejando por sentada la necesidad del "divo", puede comprenderse hasta

dónde llegan las dificultades para contar con él, si pensamos en la escasez mundial de estos grandes artistas y en su consecuente escaso número de fechas disponibles, a lo que hay que unir la necesidad de encajar las condiciones artísticas individuales dentro del reparto de las obras que han de constituir la temporada. De todo esto se deduce la necesidad de realizar una contratación, no sobre la marcha, como sería lo más conveniente para nuestra manera "artesanal" de funcionamiento, sino con años de antelación, y no exageramos nada al señalar este plazo de años, bien conocido de cuantos participan directamente en estas responsabilidades. Volvemos a referirnos a los coliseos del extranjero especialmente, para resaltar la diferencia que nos separa de ellos en estos compromisos contractuales, que están a su alcance, pero no al de nuestras organizaciones provincianas, constituidas por aficionados, agrupados en sociedades entusiastas, eso sí, pero sin base económica para hacer frente a estas obligaciones importantes. Ello determina la necesidad de la firma de contratos a varios años fecha, bajo la responsabilidad personal de quien lo hace, porque en el presupuesto del año corriente no figura la capacidad legal para comprometer el futuro. La Sociedad que representa el firmante depende de las cuotas de los aficionados y de los ingresos de una taquilla que se abrirá años más tarde.

Abandonando por el momento la contratación del "divo", que es pieza fundamental e

imprescindible de nuestras óperas en los momentos actuales, en completa conexi3n con 3l se encuentran las obras a elegir. Esto es un peque1o rompecabezas que al principio desanima al m1s valiente y que poco a poco se va aclarando hasta conseguir la redacci3n de un esquema, m1s tarde transformado en el reparto definitivo. Pero, 3qu3 obras elegimos? El predominio de la 3pera italiana es tan notorio que no precisa aportaci3n de datos. Sin embargo, como ilustraci3n general podemos citar que en Oviedo, durante veintiocho temporadas, contando la del pr3ximo setiembre, se habr1n representado cuarenta y siete t3tulos distintos, de los que 3nicamente cuatro no han sido obras italianas, concretamente Bodas de F3garo, Carmen, Lohengrin y Sans3n y Dalila. Todo esto sobre un total de ciento sesenta representaciones. Es cierto que el g3nero italiano proporciona material suficiente para hacer frente a este rompecabezas, mas el abanico de posibilidades de elecci3n se reduce al negociar bajo unos pies forzados que son, por un lado, el repertorio de los artistas y, por otro, las preferencias del p3blico. Creemos que al p3blico hay que orientarle, sin que se le pueda forzar a que acepte lo que instintivamente rechaza. Cabe hacer limitadas incrustaciones que insensiblemente vayan ampliando su capacidad de recepci3n, y esta conducta hemos seguido siempre que fue posible. Lo cierto es que la 3pera de provincias gira alrededor de la m3sica l3rica italiana, porque es un vivero de calidad reconocida y goza

de las preferencias del público, además de conjugarse perfectamente con la actuación del "divo", ya estimado en líneas anteriores como la base de nuestras funciones.

Para montar este espectáculo que nos ocupa precisamos de dos formaciones esenciales: la orquesta y el coro. Estos son los dos grandes problemas que sobresalen como gigantescos picachos en esta cadena de dificultades. Ante ellos, y para encontrarles la solución necesaria, se utilizan diversos procedimientos, en su mayoría imperfectos, y sujetos siempre a la incertidumbre del día de mañana. En algunos lugares se dispone de la formación local, que prepara su participación con entusiasmo y dudosos resultados en general, porque su trabajo artístico en el resto del año no tiene parentesco, o éste es muy lejano, con las peculiaridades de la ópera. Los males se acrecientan cuando ocurre, como en el caso de Oviedo, que no ha habido orquesta ni coro. La solución viene siendo la contratación de formaciones de otros lugares donde existen, si es posible, o creándolas para esas cuatro o seis funciones anuales. Cualquiera de estos procedimientos, a pesar de la buena voluntad de los integrantes y de su calidad individual, no cubre generalmente el mínimo artístico exigible y concordante, como decíamos antes, con los "dívos" actuantes. Las orquestas de otros lugares tienen muchas veces compromisos de programación incompatibles con la colaboración que se les pide y entonces reúnen elementos sueltos que se encuentran

libres de momento, formando el grupo que resuelve el problema del organizador de provincias, por lo menos ante el papel. Es así como se viene actuando con harta frecuencia. Nada hay en contra de esos músicos y cantantes meritísimos que contribuyen personalmente a completar la "compañía de ópera" y sin los cuales no se habría producido el actual momento de la afición que ahora se registra. Lo que sí afirmamos es que este procedimiento, es decir, esta falta de formaciones estables de orquesta y coro es un quebradero de cabeza para los organizadores y acarrea muchas veces recuerdos poco gratos de aquí y de allá. Aún debemos de añadir algo bastante sustancial y que afecta no sólo a este tema de la orquesta y del coro, sino también al conjunto de la representación o representaciones. Es la imposibilidad de celebrar un número de ensayos suficientes para que se produzca el ensamblaje, el entendimiento de elementos tan dispares, por su procedencia, como intervienen en una función operística. Pensar en la práctica habitual en el extranjero para transportarla a nuestras provincias, sería totalmente irrealizable, pero también parece insensato lo que venimos haciendo, y, sin embargo, no parece cercano el momento de cesar en ello. Las obras salen al público en provincias con un llamado ensayo general, que por parte de los cantantes no es "a voce" casi nunca ni es vestido y con gran frecuencia no se monta la escena. Sirve para tratar de encontrar una conjunción entre can-

tantes y orquesta, 'bajo la batuta del Director, con un entusiasmo muy de elogiar. La falta de fechas para ensayos se debe a exigencias económicas del montaje total. El local que se ha de utilizar para las representaciones tiene un costo diario determinado. La permanencia de un número grande de días de todos los elementos artísticos que integran la "compañía" constituye un incremento del gasto imposible de soportar. La conclusión es que hay que salir al público cuanto antes. La experiencia del Director, de los cantantes y de los músicos hacen viable, con todos los inconvenientes que se derivan de lo relatado, esta aventura artística de la ópera en provincias.

La colaboración de una formación de ballet para las obras en que es necesaria la actuación de este grupo de artistas, no es cuestión de poca monta, porque no abunda precisamente en nuestro país el número de profesionales capaces de enfrentarse con la responsabilidad que requiere su intervención en las óperas. No poseemos datos precisos sobre ello, pero nuestra experiencia nos inclina a pensar que solamente se dispone de uno o dos conjuntos capaces de salir airoso de su cometido.

El Director de la orquesta y el Director de escena son puntos fundamentales, sin los cuales nada bueno podría obtenerse en este conglomerado de intérpretes. En nuestras funciones actúan profesionales bien dotados artísticamente y poseedores de una experiencia u "oficio" que les hace insustituibles. No hemos podido

contar, sin embargo, con titulares de primera fila, en cierto modo muy alejados de nuestros presupuestos, mas en todo caso impropios de los medios materiales y del tiempo necesario para que desarrollaran sus capacidades rectoras. Quienes vienen asumiendo estas funciones han demostrado suficientemente su buen hacer y han acreditado una garantía para que las cosas se produzcan normalmente, dentro de la limitación de los medios con que han podido contar. Otro factor importante que ha impedido mejorar la categoría de los Directores de orquesta y de escena, además del motivo ya mencionado de la escasez de materia prima, es el montante del presupuesto, que se encarecería aún más, agravando el problemático desenvolvimiento económico del promotor.

El local apto para las representaciones es otro escollo. El Teatro, Palacio de Deportes o Auditorium no suele estar a la libre disposición de los organizadores de la ópera ni, una vez aceptadas por su propietario o concesionario las fechas solicitadas, las cantidades de dinero precisas para sufragar los gastos del alquiler dejan de tener importante reflejo en el presupuesto total de la temporada. Los promotores, no obstante, suelen conceder ciertas facilidades para disponer del local en cuanto a fechas, y esto hay que decirlo así porque constituye una satisfacción y una tranquilidad. De cualquier modo, el negocio obliga al empresario a considerar la ocupación como necesariamente retribuable. En Oviedo no hay este

problema porque el Teatro es propiedad del Ayuntamiento y siendo éste el organizador de la temporada de ópera, en el contrato de explotación se establece la obligación de disponer del Teatro durante un número de fechas suficiente en la época apropiada, con todos los servicios funcionando y de manera gratuita. Quizá sea una excepción en nuestro país la situación referida.

Examinando las condiciones presupuestarias mínimas para realizar una organización de este género, la partida de gastos es muy superior a la de ingresos previstos. A juzgar por nuestra experiencia y por las referencias globales de otras ciudades, hasta hace pocos años el peso presupuestario de carácter deficitario era soportado por esas magníficas sociedades de Amigos de la Ópera, existentes en número importante, o por un apasionado de la lírica que llevaba su afición hasta el punto de incluir entre sus gastos personales el quebranto de la temporada de ópera. Hay los casos excepcionales de algunos Ayuntamientos que han entendido como un servicio a la ciudad y a sus administrados la celebración de varias funciones de ópera al año. Tales conductas han supuesto una labor de acrecentamiento cultural de tipo general, extendida a todas las capas sociales. Podemos nosotros aseverar esto último con los datos fehacientes de que la asistencia a la ópera es siempre masiva en lo que se refiere a las localidades más asequibles económicamen-

te a la mayoría de los espectadores, sin perjuicio de que también el resto del aforo se ve solicitado en gran cantidad, y en las más recientes fechas en forma tan abrumadora como para agotar las localidades. Todo esto se produce ante unos precios que debemos estimar como altos, desde luego más altos que la Scala, Roma, etc.

Y aquí llegamos al punto verdaderamente interesante, el del costo para el espectador. Podemos informar que el público soporta los altos precios siempre que se ofrezca algo de calidad, fundado, como ya hemos dicho, en la participación del "divo" y en la puesta en escena de obras conocidas, sobre cuya interpretación pueda el público realizar comentarios estableciendo comparaciones apasionadas, válvula de escape digna de crearse si no estuviera ya creada. No podemos aconsejar que el total del presupuesto se distribuya equitativamente, para evitar el déficit, entre todas las localidades, porque entonces el buen deseo y la afición del público, o de un sector de éste, se vería impotente de cubrir el aforo, tal como hace ahora, por la imposibilidad de hacer el desembolso necesario. En todo el mundo, o en gran parte del mundo, las temporadas de ópera se encuentran subvencionadas por la Administración del Estado, cualquiera que sea el nivel en que se produce esa subvención. Entre nosotros —repetámoslo una vez más—, son los Amigos de la Opera, colectiva o individualmente, y algunos Ayuntamientos quienes hacen frente

al desequilibrio final. El sacrificio de los aficionados es importante, pero éste es insuficiente frente a las necesidades cada día más altas, quizá en desigual equilibrio con la elevación del costo de la vida en general. No queremos ocultar, pues sería injusto e incompleto nuestro relato, si no anotáramos que en los últimos años nuestra Administración Central ha querido tomar parte en las inquietudes presupuestarias que nos preocupan y ha venido ayudando, aunque con carácter simbólico en relación con el costo total, a estos esfuerzos de Amigos y de Ayuntamientos.

Creemos que con todo lo escrito hasta este momento podemos señalar una especie de resumen, en el que fijemos la atención con referencia a las dificultades que hasta ahora hemos sufrido, para tratar a continuación de fijar nuestros objetivos, es decir, los objetivos que hagan más fácil la tarea que ha venido gravitando sobre la iniciativa particular, y que no pueden ser otros que la eliminación de algunos de los grandes y costosos obstáculos con que tropezamos anualmente en nuestro camino:

1. Necesidad y dificultad de contratar a "divos".
2. Elección de obras de acuerdo con el repertorio de los cantantes y los gustos del público.
3. Disponibilidad de una orquesta preparada al efecto.
4. Id. de un coro.

5. Id. de un ballet.
6. Contratación de directores y regidores aptos para nuestras singulares temporadas.
7. Limitaciones de los días de ensayo.
8. Problemas para disponer del local adecuado.

APUNTES SOBRE EL FUTURO DE LA OPERA EN PROVINCIAS

De todas las consideraciones hechas hasta aquí se pueden deducir fácilmente las aspiraciones de los organizadores de las temporadas de ópera provincianas en relación a la ayuda que les puede prestar la Administración Central, para la consolidación de lo que ya existe y nacimiento de lo que brotará sucesivamente en otros lugares.

Quienes venimos participando, de una u otra forma, en el ofrecimiento al público de funciones de ópera en forma regular y con un nivel artístico importante, acometimos en los últimos años la interesante tarea de unir los esfuerzos individuales, pretendiendo llegar a la creación de una Asociación Nacional de Amigos de la Opera, en la que pudieran integrarse los miembros de las Juntas o Comisiones dedicadas a la organización de Temporadas de Opera. Celebramos varias reuniones con este motivo, redactándose finalmente unos estatutos que hubimos de someter al refrendo oficial. Con

fecha veintisiete de febrero del presente año el Ministerio de la Gobernación aprobó dichos estatutos, encabezados por la denominación ASOCIACION ESPAÑOLA DE AMIGOS DE LA LIRICA (A.E.D.A.L.). En su primer artículo se dice lo siguiente: "Que se crea esta Asociación para agrupar a todas las personas que deseen cooperar al desarrollo de cuantas manifestaciones teatrales, líricas, coreográficas y musicales puedan producirse en el ámbito nacional, orientando sus esfuerzos individuales y colectivos al bien común, y concretamente hacia la promoción artístico-cultural, sin ánimo de lucro, al margen de objetivos total o parcialmente mercantiles". Dice también que los socios de número serán los "...que deseen cooperar a los fines expuestos en el artículo 1.º de los estatutos, por la circunstancia de ostentar cargo directivo en alguna de las Asociaciones de Amigos de la Opera que existan en el territorio nacional o se encuentren vinculados de alguna forma a las actividades musicales, operísticas o coreográficas del país".

Esta iniciativa, nacida hace cinco años al calor del apoyo recibido por el entonces Director General de Cultura Popular, Sr. Thomas de Carranza, ha cristalizado, al fin, de manera reglamentaria y se propone gestionar la obtención de las ayudas que se derivan de las deficiencias que hemos examinado y que concretaremos a continuación. No pretendemos introducirnos en la libre iniciativa de cada uno de los promotores, sino favorecer el desarrollo del

trabajo de éstos y llevar al ánimo de la Administración Central la necesidad de que, además de las atenciones habituales de la misma en el campo cultural, se extienda su protección a esta singular labor artística del cultivo de la música lírica.

La razón fundamental de nuestra aspiración estriba en la asistencia clamorosa del público a este espectáculo, que continuamente aumenta en todo el territorio nacional. Las aportaciones de datos se pueden realizar por todos los responsables hasta ahora de que en nuestro país se representen las funciones de ópera. En qué forma y en qué medida puede cubrirse este objetivo lo vamos a ver a continuación.

Sin duda debemos dejar al margen, por el momento, las cuestiones referentes a la elección de cantantes y de obras, al número de ensayos, a la contratación de directores de orquesta y regidores de escena y a la disponibilidad de locales. Pero existen otros factores de suma importancia, tales como la necesidad de orquesta y de coro, la del ballet y comprimarios y, como corolario, la repercusión en el presupuesto, y, derivando de todo esto, el sostenimiento de unos precios de las localidades para hacer posible que el espectáculo-ópera se ponga al alcance de las economías modestas, produciéndose, en este aspecto, algo parecido a lo que sucede con los que desean asistir a los conciertos que organizan las Sociedades Filarmónicas, donde el abono de una modesta

cuota permite el disfrute de aquéllos a gentes de toda clase y condición.

Insistimos en que las temporadas de ópera vienen siendo una realidad merced al sacrificio de grupos de aficionados constituidos en Amigos de la Ópera o al mecenazgo de algunos Ayuntamientos, sobre cuyos presupuestos ordinarios gravita el peso de la responsabilidad económica en cuestión. Es cierto que la fuerza del entusiasmo ha vencido hasta el presente el aislamiento oficial en que se ha tenido este aspecto cultural, sin que debamos omitir al respecto que en los últimos años, gracias a la comprensión personal de quienes desempeñan cargos oficiales de gestión artística, se han recibido sustanciosas ayudas en lo material y de valioso aliento en general para nuestras actividades en pro de la lírica. Aspiramos, no obstante, a que de una manera oficial, con la claridad y la seguridad que proporciona la consignación en los capítulos presupuestarios, figuren en éstos unas obligaciones estatales firmes e inamovibles, no sujetas a la buena voluntad de determinadas personas. Por otro lado, no es dinero contante y sonante lo que hace falta. Más interesante es la aportación de algunos de los componentes de la "compañía de ópera", que solucionen simultáneamente la escasez de dinero y de formaciones colectivas necesarias para la ópera y que, como ya hemos relatado, ponen en difícil trance el montaje de las obras a interpretar.

Hemos dicho que se carece, en muchos ca-

sos, de una orquesta adecuada. Aquí es donde hemos de hacer especial hincapié o poner el énfasis propio del caso, porque la angustia de su falta no se puede corregir o suplementar con entusiasmo. En el mismo Madrid, donde residen numerosos profesores perfectamente aptos para este cometido artístico, la falta de orquesta apropiada, con la preparación debida para los menesteres operísticos, produce una insuficiencia en tan específica función orquestal. Estimamos factible la creación de una orquesta preparada para las funciones de ópera, que podría estar disponible para las organizaciones provincianas, teniendo en cuenta que no se producen coincidencias de fechas y, si hay alguna, se podrá evitar. Esta orquesta de la ópera podría llegar a todos los lugares, comenzando incluso por Madrid, produciéndose de este modo una sensible mejoría en algo tan fundamental y básico. Así se encontrarían los promotores provincianos con una ayuda importantísima en cuanto a lo artístico y en cuanto a lo material. Es cierto que en algunos sitios se resuelve esta necesidad con la colaboración de orquestas provinciales. No dudamos de que, pudiendo disponer de una orquesta preparada y dispuesta en la forma en que indicamos, con toda seguridad todas las ciudades la incorporarían a sus conjuntos operísticos, ya que la actividad primordial y habitual de esas orquestas provinciales se produce con otras orientaciones y objetivos musicales, independientemente del beneficio económico que supondría

esta donación en "especie", utilizando un término muy gráfico de un famoso crítico musical. Esta participación del Estado fomentaría, por otro lado, la creación de nuevos movimientos operísticos en otras ciudades.

Al compás de esta aspiración sobre la orquesta surge la de solución análoga respecto al coro de la ópera. Existen en Madrid medios humanos suficientes para suponer que la creación de un coro de ópera no representa nada imposible ni siquiera dificultoso. El argumento anterior nos sirve también para este caso. Son, pues, estos dos elementos, el de la orquesta y el coro, de carácter vital si se quiere ayudar de verdad a esta empresa cultural de la ópera. Otro elemento o formación estable, igualmente necesaria, es el ballet. Aquí sí que ninguna provincia, a mi juicio, dispone de formación que pueda sustituir en el día de hoy al que se importa de Barcelona o de Madrid, en todo caso. Una compañía de ballet tiene durante el año, además de su contribución a la ópera, unas perspectivas tan sugerentes que no resulta comprensible cómo no se aprovechan de manera estable. La afición que en nuestro país se muestra ante formaciones extranjeras son una demostración palmaria del éxito que su creación nacional habría de tener. Su inexistencia hace pensar en un olvido penoso, pero remediable. El ejemplo nos viene de fuera y debe aprovecharse.

No debe desdeñarse, ni por su categoría artística ni por su importancia en la ópera, el

grupo de los comprimarios, cantantes fundamentales y que en algunas ocasiones pueden ser la base del éxito o del fracaso de una representación, siendo siempre su participación de esencial valor. De su preparación, de su escuela y de su carácter consciente de comprimarios, que son precisamente artistas venidos a menos, pueden atestiguar sus merecimientos y su importancia personas más calificadas que el que esto escribe. Creemos que el poder contar con estos artistas, formados precisamente para su específica misión operística, es de sumo interés. La participación oficial en esta faceta de la interpretación lírica supondrá indudables beneficios para el conjunto del elenco.

Al llegar a esta altura de nuestro relato, cuya última parte contiene las esenciales aspiraciones de apoyo oficial, después de relatar, en visión personalísima, cuáles son las dificultades mayores para el montaje y organización de una temporada de ópera en provincias, debemos concretar la forma en que consideramos que debe plasmarse la ayuda del Estado.

A nuestro juicio, resulta indudable la oportunidad de crear tres formaciones estables: la orquesta, el coro y el ballet. Una vez existentes estos tres grupos, su participación en todas las temporadas de ópera se habría de recibir con gratitud, porque solucionaría satisfactoriamente una grave carencia artística y descargaría del presupuesto general un importante capítulo. De qué manera puede el Estado acometer la creación de estas formaciones estables, es de-

cir, a través de qué organismo puede llevarse a cabo, es cuestión que deberá resolver la propia Administración Central. También es de su competencia la consideración de si estas formaciones estables pueden ser el primer paso para la creación del Teatro Nacional de la Opera, o viceversa, si con la puesta en funcionamiento de éste, es entonces cuando se dispondría de esos grupos para el resto del país. Lo que a nosotros nos parece es que resulta urgente estatificar las ayudas hasta ahora recibidas, ordenándolas racionalmente y poniéndolas al día por su carácter y por su cuantía. Los Amigos de la Opera y los Ayuntamientos han dado un bello ejemplo y han enseñado el camino, anticipándose en varios años a esta reacción oficial que ahora registramos con la programación de este Seminario y que es la más firme esperanza para los tiempos venideros.

APENDICE

DATOS SOBRE LAS TEMPORADAS OFICIALES DE OPERA EN EL TEATRO CAMPOAMOR DE OVIEDO

Año	Aforo	N.º de funciones	Localidades vendidas	Localidades devueltas	% de localidades ocupadas
1948	9.504	6	9.318	186	98,04
1949	7.920	5	No existen datos.		
1950	7.920	5	4.964	2.956	62,67
1951	6.336	4	2.970	3.366	46,87
1952	7.920	5	7.006	914	88,45
1953	7.920	5	No existen datos.		
1954	9.504	6	9.031	473	95,02
1955	9.504	6	8.973	531	94,41
1956	9.504	6	8.509	995	89,53
1957	9.504	6	8.529	975	89,74
1958	11.088	7	10.052	1.036	90,65
1959	9.504	6	8.894	610	93,58
1960	9.504	6	8.881	623	93,44
1961	9.504	6	8.535	969	89,80
1962	9.504	6	9.215	289	96,95
1963	9.504	6	9.206	298	96,86
1964	9.504	6	8.831	673	92,91
1965	9.504	6	8.373	1.131	88,09
1966	9.504	6	8.460	1.044	89,02
1967	9.504	6	8.301	1.203	87,34
1968	9.504	6	7.339	2.165	77,22
1969	9.504	6	8.308	1.196	87,41
1970	9.504	6	8.014	1.490	84,32
1971	9.504	6	8.141	1.363	85,65
1972	9.504	6	8.564	940	90,10
1973	9.504	6	8.726	778	91,81
1974	9.504	6	9.301	203	97,86

RESUMEN DEL COLOQUIO

Sugerencias:

- 1) Recomendar, con carácter urgente, la creación de cuerpos estatales coros, ballets, etc., que puedan actuar en provincias de acuerdo con un calendario previo.
- 2) Es importante contar con asesoramiento técnico para la organización y programación de las temporadas, contratación de los artistas, etc. Puede formarse una comisión técnica, ¿dentro de la Asociación? ¿De carácter nacional? ¿Los dos en mutua colaboración?
- 3) Establecer unas subvenciones de carácter permanente por la Administración Central a estas temporadas operísticas de provincias.

Intervinieron:

Antonio Iglesias.
Manuel Alvarez-Buylla.
Miguel Roa.
Carlos Gómez Amat.
Xavier Montsalvatge.

EL MOMENTO DE LA OPERA EN ESPAÑA: ORGANIZACIONES Y PUBLICO

Por ANTONIO FERNANDEZ-CID

Para nadie que siga la actividad musical española de los últimos treinta y cinco años y conozca la trayectoria personal del crítico ahora llamado a intervenir en este "Seminario", constituye secreto ni aun novedad el hecho de su rabioso entusiasmo lírico, impulsor de una no menos rabiosa defensa de la necesidad de remediar un estado de cosas que es culpable de la existencia de una laguna inculcable, para mí la más grave que se padece en el paisaje musical de España. Mientras en otros campos el progreso es meteórico, en lo lírico las circunstancias se ensombrecen más y más cada vez, salvo en lo que podríamos llamar inyecciones de sostenimiento, remedios circunstanciales que nada solucionan para el futuro. La vida sinfónica se ha incrementado

de forma impresionante. Quienes comenzamos las tareas críticas en el arranque de los años cuarenta somos testigos de mayor excepción de esa proporción geométrica en el número de conciertos, los medios fijos, las organizaciones de signo estatal. Quizá sea ésta la parcela más beneficiada y la que más acerca la capital del país a niveles con signo filarmónico, pero no se trata del avance exclusivo, cuando hasta en lo que atañe al decisivo aspecto de la enseñanza, de la incorporación de la música a los centros pedagógicos, el progreso es evidente. Las organizaciones universitario-musicales, el incremento de las Sociedades, Aulas o grupos en los Colegios Mayores, algunos con vida artística propia, la celebración de conciertos para la juventud —las musicales, la Sección Femenina—, ciertos impulsos municipales de este carácter, el espontáneo afán de colegios privados porque se celebren conferencias ilustradas y ciclos, señalan ejemplos claros de que “todo tiempo pasado fue peor”.

¿Y en lo lírico? Nos ceñimos a la ópera. Permitase, tan sólo, una referencia a la Compañía Lírica Nacional, que dirige José Tamayo, y a la que se debe una indudable dignificación del espectáculo zarzuelero, pero con limitaciones temporales graves. Limitaciones, de una parte, en lo que atañe a la seguridad de futuro, ya que los contratos se establecen por plazos breves, renovables y de esa forma es difícil construir nada con solidez y consistencia definitivas. Limitación, asimismo, por-

que los ciclos madrileños son brevísimos, de tres o cuatro, de cinco meses a lo sumo, y sólo con que una obra alcance buen éxito, ya ocupa la cartelera todo el curso, con lo que el apoyo al género mismo es relativo. Limitación, en fin, porque no aparecen las obras nuevas y vivir sólo del repertorio, aun con ser éste tan valioso, no es ni recomendable, ni, quizá sostenible.

Pero, hablemos de la ópera. En 1925 se cerró el Teatro Real. ¿Nos damos cuenta de que ha pasado ya medio siglo desde ese momento? La ocasión puede ser buena para recapitular. El Real, con todos sus defectos, y en unión del Liceo barcelonés, centraba la vida operística del país. Defectos, sobre todo, en lo que atañe a la casi nula atención que se rendía a lo español, convertido el Teatro por el empresario en feudo para el desfile de valores allende fronteras. Que triunfasen Gayarre o Fleta, nada supone, porque también triunfaban Anselmi, Tita Ruffo y demás "divos", abstracción hecha de su pasaporte o nacionalidad. Pero, a los efectos que ahora nos importa, en el Real había una organización fija, con elementos permanentes, una orquesta muy buena, en la opinión de quienes la disfrutaron y unos elementos de todo tipo que si ahora tendrían que parecerse insuficientes, en la medida actual de exigencia, entonces se hallaban a la par con los que poseían otros coliseos expandidos por el orbe. El hecho es que el Real contaba en el mapa lírico, y que un éxito madrileño tenía

ecos y resonancias que ahora, de ninguna forma se alcanzan por los que puedan producirse en las temporaditas, por lo demás tan meritorias y hasta brillantes, del Teatro de la Zarzuela.

Se cerró el Real. Comenzaron las llamadas, los lamentos, las peticiones. A partir de 1940 —antes, privadamente, como aficionado, ya vivía esta lastimosa carencia— han sido incontables las personales. ¿Hemos de insistir en las razones que se adujeron? ¿Es necesario volver sobre supuestos peligros de cimentación? El hecho es que han pasado los años, los lustros y que lo que un día pudo parecer óptimo, ya, con los prismas de las aspiraciones y las posibilidades actuales, no lo resultaba tanto. En cualquier caso, una recuperación del Teatro Real como marco de representaciones líricas, habría sido clamorosamente celebrada. Aparece en ese momento —comienzo de los años sesenta— la gran, la fabulosa noticia: la Fundación March aporta una importantísima cifra para construir el Teatro Nacional de la Opera. Confieso que pocas veces hablé con más júbilo a través de Televisión Española, en la información de urgencia; que conseguí brindarla, por filtración de informes desmentidos para confirmarse en seguida, en la primera página de mi periódico de entonces, “Informaciones” y que durante un plazo no corto fue el gran tema, el más ilusionado en la vida del crítico musical.

Hago aquí gracia de lo sucedido más tar-

de: concurso, triunfo de arquitectos polacos tras la celebración de la exposición de maquetas, incluso honrada con la presencia del Jefe del Estado; sorprendente acuerdo de indemnizar a los premiados y encargo a un ilustre colega español de los nuevos planos; visitas de una comisión a los grandes teatros del mundo... La duda, entonces, más que sobre el "dónde" —en el Paseo del Generalísimo, la avenida más brillante de Madrid, tenía señalado el lugar— se ciñó al "cómo". ¿Teatro de lujo, funcional, amplio, limitado? Muchísimos, entre los que me cuento, insistimos en que el nuevo local debía de ser lo más amplio posible, a fin de que, también dentro de las posibilidades relativas, ya que un espectáculo de ópera es siempre deficitario y precisa de subvenciones, pudiese defenderse con los ingresos en taquilla. Amplio, frontal, en busca de la visualidad que no tienen los teatros antiguos, y sin excesivos lujos ni discriminaciones con separación de entradas, ya no muy de acuerdo con los tiempos actuales.

A partir de ese momento, el silencio, la falta de aclaraciones. Sólo, un día, la noticia oficial: cansada de esperar la Fundación Juan March retiraba la cantidad generosamente ofrecida. Pero, mientras, se había producido un hecho también grave: con la certeza —tal era, para la mayoría— del nuevo teatro de la ópera, pudo parecer normal que el Real se recuperase como sala de conciertos. La inauguración en el otoño de 1966 fue solemnísima y alegre.

Alegre, porque no quedaba ni la sombra de una duda en el doble aspecto de que Madrid tendría un nuevo local lírico y de que la vida sinfónica de la capital recibiría un impulso decisivo. Sobre que esto último se ha cumplido, no cabe la menor reserva: ahí están, sirva la referencia exclusiva como argumento máximo, los cinco conciertos semanales en los cursos largos de la Orquesta Nacional y la de la RTVE. Si a ello añadimos los otros muchos programas —a veces diarios— que se celebran en el Real, se advertirá la imposibilidad de la utilización conjunta para las dos misiones.

Han pasado los años, vamos camino de los diez, y en el otro aspecto la decepción es inculcable: porque de haberse podido pensar que no tendríamos teatro de la ópera, otra hubiese sido nuestra actitud, ya que entonces la exigencia del Real para esos menesteres líricos estaba justificada, aun aceptada la precariedad. Porque ni el aforo es todo lo grande que el Madrid actual precisa y los presupuestos líricos aconsejan, ni la visualidad es ni aun discreta, con centenares de entradas que condenan a que los espectadores hayan de ponerse en pie o se mantengan inclinados en posición incomodísima para contemplar el escenario.

Y es por entonces —poco antes, en 1963— cuando, con voluntad de ir recobrando tradiciones, para crear ambientes, nacen los Festivales madrileños de la Ópera que por estas fechas alcanzan su doceava edición, pero ya no como sucedáneo provisional, sino como de-

finitivo alimento. Pero de eso hablaremos más tarde. Porque después de citado el Real, de comentado el fracaso del nuevo teatro de la ópera —cuando se habla, ahora, de los Cuarteles del Conde Duque, sonreímos con escepticismo inocultable—, el comentario ha de orientarse, cálido y justiciero, a destacar la continuidad ejemplar, y aun milagrosa, del Liceo de Barcelona, ya con más de ciento veinticinco años de vida. Milagrosa, decimos. Quizá no haya en el mundo un caso paralelo. Porque el Liceo, salvo algún apoyo que ni aun merece contabilizarse, vive por el impulso doble de una empresa y una propiedad y gracias a la respuesta magnífica de los barceloneses. Cuando nos llegan noticias de grandes crisis, de fantasmas que amenazan la continuidad de algunos grandísimos teatros del exterior, millonarios en subvenciones, lo del Liceo causa en todos el mayor asombro y determina la gratitud mayor. La personal es tanta, que nunca en las críticas adopto un tono más comprensivo y de clara inclinación al aplauso. Porque, ¿cómo exigir en el cuantioso presupuesto de una organización lírica, perfecciones en los conjuntos fijos, orquesta, coro, “ballet” —éste, el mejor, el más parangonable, sin duda, con los de otros teatros—, de vida sujeta a vaivenes, con nexos contractuales que a veces se ciñen a las temporadas y plazos previos? ¿Cómo pedir modernizaciones en la presentación, el vestuario y decorados que implicarían indefendibles incrementos en los costes? ¿Cómo

reclamar suficiente número de ensayos en busca de la perfección? ¿O exigir batutas, rectorías de clase excepcional, no ya cuando falta el dinero preciso, que se arbitraría, sino la posibilidad de garantizarles prestaciones de conjuntos, de ensayos dignos de su nombre? ¿Cómo, en fin, pedir que se dé extensa cabida al repertorio español, en vez de justificar el apoyo en los títulos con gancho taquillero? Con todo, insistimos, el Liceo despliega la única temporada con rango internacional de cuantas se celebran en nuestro país y gracias a este reducto España cuenta, aún, en el paisaje lírico universal.

El mérito, decíamos, corresponde a la inquietud de una empresa —más de veinticinco años de la de Juan Antonio Pamias registra fastos de indudable entidad— y de una propiedad que es, a la vez, gloria y lastre: gloria, por lo que tiene de tradición y por cómo garantiza una brillantez en la sala que se mantiene se cual fuere el espectáculo anunciado; lastre, porque al tener derecho a la adquisición de la entrada, para los puestos que les pertenecen, a precios mínimos, en relación con los establecidos para el público, las posibilidades de ingresos en taquilla se reducen gravemente.

Con todo, ahí está el Liceo, del que tanto orgullo sienten los barceloneses, sentimos los españoles, con más de sesenta funciones de ópera por temporada, veinte de "ballet" y programas extraordinarios, en número comparable al de cualquier organización exterior de cam-

panillas y con presencias de primerísimos artistas.

Después del coliseo de las Ramblas, habríamos de volver a Madrid. El Festival de la Opera, organización del Ministerio de Información y Turismo, de su Dirección General de Espectáculos, con apoyos del de Educación y Ciencia, Comisaría Nacional de la Música de la Dirección del Patrimonio Artístico y del Ayuntamiento, cuenta con un bloque de fieles entusiastas que se agrupan bajo la bandera de "Amigos de la Opera" y que participan alegre y generosamente en la venta de entradas, abonos y previas tareas expansivas. Si damos un vistazo al programa oficial de lo brindado en estos años, se advertirá la importancia del empeño. Más de ochenta títulos, con obras de muy distintas procedencias, han dejado lugar también a lo español, incluso con estrenos: recordemos la revisión por Pablo Sorozábal de "Pepita Jiménez" de Albéniz; "Una voz en off", de Montsalvatge; "La mona de imitación", de Angel Arteaga; "Selene", de Tomás Marco; "María Sabrina", de Leonardo Balada; "El pirata cautivo", de Oscar Esplá, como ejemplos. Y que por Madrid han pasado artistas eminentísimos. Y que, aspecto aún de mayor importancia, se ha contado con formaciones completas, incluidos coros, orquesta, "ballet", segundas partes, solistas y técnicos musicales y escénicos, de Bulgaria, Yugoslavia, Praga y Berlín Este, en una exclusividad selectiva de conjuntos de tras el telón, que es pura coin-

cidencia, aunque no deje de resultar curiosa en organización estatal.

Que el Teatro de la Zarzuela carece de medios suficientes, en escena, foso, sala, es indiscutible; que se ha progresado mucho, no menos evidente. Aparte alguna dotación lumínica y técnica en la escena —claro es que el espectáculo global se alcanza mejor cuando vienen las entidades fijas, ensayadas y con sus propios medios—, la gran conquista es que un foso apto apenas para cincuenta instrumentistas prietos, pueda albergar hoy más de ochenta. Y a ese respecto lo alcanzado por la compañía del Berlín Oriental en “Lohengrin” y “Wozzeck” fue admirable.

Más: los ensayos. Lo que al comienzo se celebraba en régimen de representaciones alternas, tiene ahora, salvo cuando vienen las compañías completas, cadencia semanal. Hay por ello, como por una cierta atención a la calidad de las batutas, un progreso indudable con respecto al régimen de bolos. Diríamos que Madrid equidista de ese acontecer improvisado y el talante de normalidad deseable. Lo que, como luego se verá, influye en los públicos en lo que atañe a su exigencia, multiplicada para los “divos” y diluida en lo que se refiere al trabajo de equipo.

Barcelona. Madrid. ¿Y el resto de España?

Porque se trata de un local impar en España, porque de recibir las ayudas que el quijotismo de su propietario, Marcos Ferragut, merece, sería incalculable su posibilidad de ser-

vicio, hablamos, inmediatamente, de Palma de Mallorca, en cuyo "Auditorium", a los muy pocos años de vida, comenzó también el servicio escénico de altura lírica. Sean testimonio las visitas de las compañías Nacional de Sofía, el primer conjunto búlgaro, el yugoslavo de Rijeka y la compañía austriaca de Graz, para la empresa tan arriesgada y brillante, de ofrecer una tetralogía de altos vuelos.

Y llegamos al encuentro de dos organizaciones, conjuntas desde hace varios años y en las que se acoplan aficionados magníficos, que viven con amor y desvelo esa gran aventura de la ópera con sus entusiasmos: Bilbao y Oviedo.

Es la "A.B.A.O." —"Asociación bilbaína de amigos de la ópera"— una entidad pionera que pronto celebrará sus Bodas de Plata. En una ciudad sin teatro adecuado, con ese Coliseo Albia tan vasto de sala como poco confortable y pobre en lo que se refiere a la cortedad de la escena y el foso, con la servidumbre de una orquesta numéricamente corta y poco ensayada, que por ello no consigue prestaciones de grandes batutas; con la negativa de algunos primeros elementos de la Sinfónica bilbaína para participar, lo que agudiza el problema instrumental, lo que la "ABAO" realiza tiene un mérito doble: de un lado, porque son los propios "Amigos" quienes se responsabilizan, limitadísimas las subvenciones, amplísimo el presupuesto y enjugaran los muchos "déficit" con prestaciones de sus directivos, asistidos por, justo es decirlo,

una gran respuesta de los aficionados todos, que acuden en número grande y satisfacen sin rechistar los precios altos; en otro aspecto, porque la nómina de cantantes mundiales, los primerísimos de la lírica italiana, que han intervenido en estas jornadas, permitió el establecimiento de carteles que, a ese respecto, no se mejoran en la Scala de Milán. Recordemos la existencia de un magnífico coro propio.

Cabe decir lo mismo en Oviedo. Aquí es el Ayuntamiento quien pone todo su empeño generoso en que las fiestas septembrinas de San Mateo cuenten siempre, desde hace más de veinticinco años, con la gran convocatoria de la breve temporada de ópera. En general, seis funciones, las mismas que en Bilbao y celebradas, como allí, en días alternos. Lo que hace difícil el montaje, el ensayo, la preparación eficiente. Es corto, como en Bilbao, el foso, pero mayor, mejor el escenario, el teatro mismo. El Campoamor es uno de los más bellos de España. Y es asombrosa la vibración de los aficionados ovetenses, los más apasionados y entusiastas de España, los más exigentes en materias de voces, los más generosos en el premio. Cabe decir que todo el año viven la organización —la noticia, el comentario, el juicio, la polémica— en torno a esa ceñida serie de representaciones.

Con más recientes vidas, con también mucho mérito en el celo de los "Amigos", patrocinados por el Ayuntamiento, dentro del Festival de música en el que trabaja con tanto

afán Luis Iglesias de Souza, La Coruña vive la aventura de su pequeño sustancioso Festival, y Vigo, a impulsos de ese gran aficionado que es Camilo Veiga Prego, lleva algunas de las funciones, que le cuestan no sólo quebraderos de cabeza. Interviene la Polifónica El Eco. Y se tiende, cada vez más, a todo el posible cuidado en el foso.

En Las Palmas de Gran Canaria, desde hace unos años, los "Amigos de la Opera" que preside Alejandro del Castillo afirman una temporada que este año ha entrado en nuevas manos, las directoriales de Tito Capobianco, sin duda con beneficio para lo escénico y sin que podamos opinar con respecto a lo vocal, ante contrataciones que pasan de la figura de verdadera excepción, a otra que pueda parecer inadecuada, en principio. Pero, es prematura la opinión. Mejor será destacar que en poco tiempo se ha construido mucho y bien por ese bloque de entusiastas. Por lo pronto, han hecho desfilar muy grandes nombres, han mejorado la prestación del foso con la presencia de formaciones americanas y han conseguido que las representaciones de cada título sean dobles. Todo ello gracias, más que a los apoyos oficiales, a la respuesta magnífica del público que colma el Pérez Galdós. Y con el mérito acrecido de unos costes multiplicados por la distancia. Patrocinan el Ayuntamiento y el Cabildo.

Más: por cinco años consecutivos, y también con régimen ascensional grande, Valen-

cia, por impulso de los aficionados que se agrupan en la "AVAO" y preside José María Torres Murciano, tiene su temporada de ópera. En la que ahora concluye, se han dado claros testimonios de progreso: en la contratación de una compañía alemana para ofrecer dos representaciones de Wagner y en el hecho de que todos los títulos se brindasen repetidos. No faltaron las presencias de grandes "divos".

Que también acudieron a Zaragoza, donde la Comisión Municipal de Festejos, que preside Antonio Mur, ha sabido instaurar en la ciudad un ciclo de ópera, gala de sus fiestas de primavera, con variadas sesiones en las que el interés mayor radica en ese concurso de primerísimos cantantes. Destaquemos cómo el esfuerzo recibe el premio mejor: la adhesión, en asistencias y aplausos, de los aficionados.

Tendríamos que recordar los pasados empeños de Málaga, un día con breve temporada; Sevilla, mucho tiempo con la suya de primavera; el actual de Mahón, ilusionado en figurar en esta mapa lírico; Tenerife, con palpable afán de ascensión...

Y que rendir homenaje al concurso de la Quincena Musical Donostiarra. Un tiempo llevó a San Sebastián las más decisivas representaciones, las más abundosas en artistas de relieve universal. Muchos nombres que después fueron repetidos por los aficionados del orbe, se conocieron en España desde la escena del Victoria Eugenia, precioso teatro, muy bien tenido hoy por Francisco Ferrer, heredero, con

el nombre y el apellido, de la afición de su padre y continuador de su gran obra musical, esa "Quincena", si bien orientada en los últimos tiempos más a lo sinfónico, lo coreográfico y el recital que a la ópera, por lo complejo de este género cuando quiere hacerse con absoluta garantía. Destaquemos, a ese respecto, que en los pocos intentos líricos de la prueba donostiarra en los últimos lustros, se ha celado siempre por un meritorio culto a las rectorías, el ensayo y el trabajo de equipo.

Ultima, ejemplar contribución: la fervorosa de Elda, patrocinada por su Ayuntamiento, servida por el Liceo barcelonés y seguida por millares de eldenses con entusiasmo y sensibilidad.

Todavía podríamos añadir alguna otra cita. Y recordar que en España se han celebrado mucho representaciones de ópera en régimen de "bolo". Alguna madrileña, de signo más o menos benéfico, hubo de sonrojarnos. Se trataba de conquistar el mayor ingreso posible, con el menor gasto y el compromiso menor. La fórmula no era sino la de contratar una gran figura, un nombre con fuerza de arrastre y hacerlo centro de un espectáculo por lo demás calamitoso: ayuno de la menor ambición de altura. Con orquestas y coros anémicos, direcciones mediocres, elencos pobres, medios po-brisimos... Pasó, por fortuna, el momento agudo. Y mejor es que haya sido así.

En el actual de España, resumimos, queda el mantenido esfuerzo del Liceo, la meritoria

dos de sostenimiento del festival madrileño de la ópera y la tenaz pasión de "Amigos de la Opera" y aficionados, que muchas veces cuentan con el apoyo de sus respectivos Ayuntamientos. Y queda ese "fantasma de la ópera", esa carencia de local "ad hoc" en Madrid, tan sonrojante, tan inexplicable, tan inadmisibles.

Pienso, llegado a estas alturas, que el mejor complemento de lo escrito podría encontrarse en el cambio de impresiones, el coloquio, el diálogo, la discusión de cuantos sientan interés por el tema y acepto de antemano la controversia. Pero creo que antes importa que hablemos algo sobre los aficionados españoles a la ópera.

Me atrevo a pensar que no los hay de mayor entusiasmo, de ilusión mayor y a prueba de desencantos, en ningún género artístico. Se ha dicho que el aficionado a la ópera es un poco lo que el aficionado a los toros, por su pasión. Es el hecho que nada en música moviliza impulsos y determina viajes como la ópera. A los "hinchas" del matador de turno, los fieles del equipo de fútbol, los "fans" de conjuntos y cantantes —"¡vamos al decir!"— ligeros, se unen los que quieren a Montserrat Caballé, Teresa Berganza, Plácido Domingo, Alfredo Kraus, buscan sus actuaciones, acuden a celebrarlas, recogen noticias, las expanden, organizan homenajes y vibran al conjuro de sus ídolos.

Pero no se trata sólo de estas vibraciones individualizadas. Cada vez es más corriente el encuentro, en los festivales del mundo, de nuestros "operófilos", conocedores, entusiastas, preparados y sensibles. Hay, también, quienes —muchos— cultivan el deporte del disco. Y aquí yo llamaría la atención sobre el gran peligro. Porque caben los espejismos. Y quienes oyen lo grabado en condiciones perfectas, con ensayos múltiples, medios amplios, incluso recortes y pegamentos, quieren después en la actuación pública similar perfección y se llevan grandísimas decepciones, porque esa perfección no es humana. Olvidan, sin duda, que el placer de lo directo, el mayor, el multiplicado por antonomasia, tiene la contrapartida de esa inseguridad, esa incertidumbre que es gloria y lastre, que conduce, por uno u otro camino, a la emoción.

Si nos referimos, en general, a las aficiones líricas de los españoles, ha quedado preciso en lo antedicho que no faltan, y valiosas. Hay aficionados —Paco Ferrer, en San Sebastián; Paco Aldámiz, en Bilbao; la incontable pléyade de los Buylla en Oviedo— con enorme base, formación amplia en lo lírico, instinto al captar las características vocales y dedicación. He citado, deliberadamente, pocos nombres y aun éstos elegidos entre personas de gustos y preparaciones muy distintas entre sí. Podrían multiplicarse las referencias: desde quienes buscan la siembra social de la música, al estilo de Angel Vegas, catedrático y presi-

dente de los Amigos de la Opera en Madrid, hasta quienes sólo quieren el placer que produce una bella voz, en una melodía inmortal. Hay, esto es lo que importa subrayar, muchos y buenos aficionados.

Ahora bien, ¿de qué tipo es la afición general de los españoles? Yo pienso que el carácter se ve condicionado por la circunstancia.

España, por las razones tantas veces aducidas, no es país de organizaciones fijas, ni de continuidad. Carece de medios para brindar espectáculos globalmente perfectos. La consecuencia de todo ello es que el aficionado se incline peligrosamente al reinado de Su Majestad, el Divo, y atémperese su reacción ante el programa que se le brinda, justo a esa brillantez del artista de turno, por encima de lo que le rodea. Se crea, entonces, un tipo de exigencia muy distinto al que se da en otros lugares. Mayor y menor, a la vez. Mayor, por cuanto responsabiliza a la figura de todo lo que ocurre. Menor, porque si la figura satisface, lo otro se olvida.

Puedo afirmar que he visto multitud de representaciones en el extranjero —y no en lugares de signo menor, ni muchos menos—, que habrían sido repudiadas con estrépito entre nosotros, cuando allí se aplaudían con fervor máximo. Recuerdo, sirva de ejemplo, una en Munich, nada menos que en el espléndido Teatro Nacional. De “El trovador”. Pues bien, la soprano era corta de voz y sin carácter; la “mezzo”, discreta, a lo sumo; pobre, hartó lí-

rico, el tenor; considerable, el barítono; flojísimo el bajo. Ni uno sólo hubiese podido salvar el fielato de la exigencia madrileña. Y sin embargo, todos recogieron generales muestras de aplauso, incluso de ovación. ¿Causa? La delicia del conjunto: la calidad magnífica de la orquesta y la batuta conductora, la presentación maravillosa, en color, decoración, vestuario, luz, ambiente; la contribución músico-escénica del coro; la rectoría escénica inteligentísima... Eso, y el ensayo, realizado a conciencia, medidos todos los detalles con primor. Entonces, cabía que perdonásemos, que disculpásemos, al menos, lo que en otras circunstancias sería indefendible.

En cierta oportunidad, en Oviedo, asistía al irritado palotear de un famosísimo barítono, ante la protesta de que había sido objeto por parte del público. Era en los lejanos años de función con título distinto por día, y sin ensayos. “¿Cómo se puede admitir que me protesten a mí, un primer barítono de la Scala, en una temporada en que ni la orquesta, ni el coro, ni el maestro, ni el inexistente director de escena, ni los decorados, ni las luces son siquiera permisibles?”. Callé, prudentemente, un tiempo, hasta que creí necesario intervenir, para poner las cosas en lo que estimaba el punto justo: “Tienen razón las dos partes —dije—. Usted, porque, en efecto, entre su labor y la maldad reinante, la desproporción a su favor es indudable. Los aficionados que vienen a verle a usted, abstracción hecha del resto

(ya que en el resto no pueden confiar), porque si usted falla con respecto a lo que esperaban, ¿qué les queda?”.

Esto plantea unas situaciones no fáciles. Los empresarios, a sabiendas de que lo que arrastra al público son las figuras, cifien a su contrato el esfuerzo todo y al no disponer de medios para abarcar otros aspectos, los abandonan. Las figuras, que se saben imprescindibles, piden más y más cada vez, y hacen los presupuestos agobiantes. Los públicos, afirman más y más su pretensión de que haya figuras y que éstas se hallen a punto, las reclaman con rigor, las piden con desusada exigencia. Surge entonces el miedo, la rebeldía de los artistas. Piensan que en otros lugares no recaerá sólo sobre ellos la responsabilidad... y ponen cortapisas a participar. Algunos, porque están acostumbrados a un número de ensayos, unas calidades directoriales, unas posibilidades de teatro que aquí no tienen. Otros, simplemente, porque consideran que no vale la pena de venirse a jugar su tranquilidad ante quienes, cierto, son muy entusiastas, pero también inflexibles en grado sumo.

No hace mucho, con un grandísimo tenor, lo pensaba. Su actuación en la Opera de París no tuvo el acierto de sus noches en plenitud vocal. Y no pasó absolutamente nada. Fue ovacionado, incluso individualmente, porque su calidad, su historia, su clase lo justificaban plenamente. Mientras admiraba esa reacción de los aficionados, pensaba, repito,

que en nuestro Madrid, en dos o tres momentos, no habrían faltado los murmullos de reserva, acusadores, como lo tasado del aplauso y hasta el silbido del riguroso gamberro de turno.

Por ello, cuanto se haga por mentalizar al aficionado en el sentido que la ópera no es sólo el “do” del tenor, o el “kikiriki” de la soprano ligera, será beneficioso. Y por conseguir que sepa incluso renunciar a la superestrella en bien del conjunto. Que siempre será mejor, si el dinero en presupuesto no es elástico, distribuirlo más equitativamente y hacer que la cifra sirva para cuidar más otros aspectos —de ensayo y conjuntos— que son los que garantizan la calidad de una representación y, sobre todo, los que suponen una siembra que no se alcanza con sólo una “Donna e móbile” capaz, eso sí, de arrebatar durante unos minutos a sus felices destinatarios.

He de concluir. Se me ocurre una consideración final. ¿Nos hemos puesto a pensar en que esa afición española por la ópera, que existe, que apasiona, que han heredado incluso jóvenes promociones, se da en nuestro país a pesar de penurias, abandonos, faltas, vacíos, como la carencia del teatro nacional? El asunto es como para meditar y después de hacerlo, como para que no cejemos en la lucha por un tiempo mejor en lo lírico, para el que, naturalmente, se cuenta con la indudable primacía vocal de España en el mundo y se debe contar con los encargos de obras en que esos vehícu-

los puedan emplearse en servicio patriótico. Pero ambos puntos se escapan de la parcela que se nos confió. Mi voz calla. El solo ha sido ya muy grande. Tienen ahora la palabra cuantos quieran participar en el concertante fin de acto.

RESUMEN DEL COLOQUIO

Sugerencias:

- 1) Mentalizar a los aficionados para que exijan no sólo calidad en los cantantes, sino en otras parcelas del espectáculo, dirección escénica, coros, orquesta, vestuarios, etc.
- 2) Abaratamiento de los precios de las localidades para que la ópera sea asequible a un mayor número de público.

Consideraciones del ponente:

- 1.º Referente al local para Teatro de ópera:
Acepta, como solución menor, la de adaptar el Teatro Real, previa construcción de dos o tres salas de concierto.
- 2.º En cuanto a la creación de cuerpos estables del Teatro de ópera:
 - a) Utilizar el *Coro* y la *Orquesta Nacional* duplicando su actividad para atender este sector.
 - b) Crear el Ballet Nacional.

Intervinieron:

Antonio Fernández Cid.
Antonio Iglesias.
Manuel Alvarez-Buylla.
Carlos Gómez Amat.
Miguel Alonso.
Alvaro León Ara.
Xavier Montsalvatge.

LOS PROBLEMAS ARQUITECTONICOS DEL TEATRO DE OPERA

Por JOSE M. GARCIA DE PAREDES

Debo, en primer lugar, agradecer a la Comisaría de la Música la oportunidad de encontrarme entre vosotros en esta VII Decena de Música de Toledo, y digo muy de veras agradecer, porque creo que un arquitecto debe sentirse muy a gusto entre temas musicales ya que estas dos artes, música —ordenación de sonidos en el tiempo— y arquitectura —ordenación de materia en el espacio— tienen entre sí muy anchas zonas de afinidad y de contacto.

No es la menor el hecho de que ambas sean creaciones por naturaleza abstractas, basadas en conceptos y leyes estrictamente físicas y matemáticas, y cuya ejecución o interpretación es realizada por personas diferentes a sus crea-

dores. Por ello, tanto el músico como el arquitecto, se sirven de medios paralelos de expresión —la arquitectura y el plano—, cuyo desarrollo hasta llegar a las “particellas” instrumentales y planos de desglose “de oficios” alcanza puntos de similitud verdaderamente extraordinarios. No por caso utiliza también el músico la expresión “materiales” al referirse a las partes de orquesta.

Desgraciadamente para el arquitecto, su creación es única e irreplicable, y un error o una defectuosa ejecución no puede ser nunca más corregida. El “estreno” es ya para el arquitecto la versión que definitivamente quedará fija e inmóvil para siempre. El músico es, en este sentido, infinitamente más afortunado al ser su arte continuamente recreado en el tiempo y tener, por tanto, no sólo la oportunidad de revisar la obra después de oída, sino de poder contar con muchas y muy variadas interpretaciones.

Escribe “Azorín” en su artículo “Vida imaginaria de Falla” publicado en “La Prensa” de Buenos Aires allá por los años treinta:

“Es fácil ver trabajar a un pintor; no es tan fácil ver enfrascado en su labor a un literato, aunque en las redacciones solamos ver cómo escribe un poeta que hace artículos para un periódico. Pero, ¿cómo imaginamos a un músico en su tarea? ¿Cómo escribe un músico? ¿Es que siente de pronto un arrebató lírico y un

poco desmelenado —los músicos deben llevar el pelo largo—, se sienta al piano y comienza a tañer como una inspirada pitonisa? ¿Es que se levanta a medianoche y arrebatado por la inspiración, y a la luz de la luna —si la hay— escribe febrilmente esas garrapatitas que vemos en los hilos telegráficos de la música?”.

Manuel de Falla, con su fino humor gaditano, corrige en una carta la imagen fantástica de “Azorín”:

“Nada de eso, mi querido amigo, mi trabajo de compositor no es tan misterioso como usted lo imagina: podría compararse al de un escritor que fuera *a la vez* arquitecto”.

Es más, el tema que nos reúne hoy en Toledo, la presentación de los problemas arquitectónicos del teatro de ópera creo que puede resultar especialmente atractivo para vosotros. Soy plenamente consciente de que en la construcción de una sala de conciertos o un teatro de ópera tienen —por lo menos— tanto que decir los músicos como los arquitectos, y yo quisiera, sin salirme de la vertiente estrictamente arquitectónica del tema, poder llegar a concretar algunas conclusiones eminentemente realistas sobre los problemas de la ópera en España.

Posiblemente pueda considerarse el teatro de ópera como un tema estabilizado histórica-

mente desde el punto de vista de la arquitectura, dentro de las modificaciones de detalle impuestas por las técnicas actuales. Según este concepto existe una diferencia importante entre el teatro de ópera y otros edificios contemporáneos continuamente sujetos a revisión, como un hospital o un aeropuerto, por ejemplo. Experiencias derivadas de realizaciones en el pasado son, pues, perfectamente válidas hoy día: tanto podemos aprender del estudio de los teatros más recientes como de los ya clásicos Scala de Milán y Opera de Viena.

No hay más que comparar la morfología de un teatro griego con la de un trazado contemporáneo para darse cuenta de la estabilización de un tema arquitectónico a lo largo de más de dos milenios (1). El teatro griego basa su excelente acústica ante todo en el absoluto silencio del lugar de su emplazamiento, naturalmente no rodeado de autopistas ni sobrevolado por reactores; en la adaptación de su trazado perfecto a las leyes geométricas de la visibilidad en una topografía cuidadosamente elegida, por no mencionar los verdaderos artilugios de megafonía que constituían, a veces, las máscaras utilizadas por los actores.

Tras los balbuceos medievales, en que la ausencia de un teatro propiamente dicho se suple con representaciones, generalmente de tema religioso, en lugares públicos como plazas, patios, ábsides y fachadas de las iglesias, se comienza en 1580 por Andrea Palladio el Teatro de la Academia Olímpica de Vicenza (2),

el primer teatro estable del renacimiento italiano, seguido a corta distancia del Teatro all'antica de Sabbioneta, de Scamozzi, y el Gran Teatro Farnese de Parma, de Gian Battista Aleotti (3).

De los dos primeros se habrán de derivar los tipos de platea única, y del último, el teatro típico a la italiana en planta de herradura —del que el primer ejemplo es del de San Giovanni Crisostomo de Venezia (1639)— según la fórmula de teatro-salón en el que el público asiste y al mismo tiempo constituye el espectáculo.

Siguiendo las indicaciones del propio Richard Wagner, el arquitecto Bruckwald construye en 1876 el Festpielhaus de Bayreuth (4) que, con sus 1.600 localidades sin jerarquía de preferencias, es realmente el primer teatro entendido en el sentido moderno de teatro de masa y en el que, además, por primera vez aparece el concepto de acústica "especializada", muy concretamente en el cuidadoso diseño del foso que resuelve a la perfección la problemática del equilibrio entre cantantes y orquesta en la ópera wagneriana.

De hecho, aún hoy en 1975, parece difícil superar la visión de Walter Gropius cuando concibió su teatro total en 1927 desarrollando las ideas teatrales de Erwin Piscator para la Bauhaus en Dessau (5). Convendría meditar por qué esta revolucionaria concepción ha sido jamás realizada: nada más aleccionador que el pragmatismo del propio Gropius cuando al par-

ticipar en el concurso para la construcción del Teatro del Estado de Ucrania en Kharkov, en 1930, reconociendo que el programa exigido no era apto para ser desarrollado dentro de su idea del teatro total, proyecta un edificio absolutamente convencional.

Hay, además, un punto de vista a considerar: tanto el teatro de ópera como la sala de conciertos son edificios sin los que no se podría acceder a la creación musical directa; como he dicho antes, la música, a diferencia de las otras artes, se desarrolla en el tiempo —no en el espacio— y, por tanto, como obra de arte ha de ser continuamente recreada, lo que establece una cierta analogía entre los problemas de los espacios para recrear la música y los de los lugares para la contemplación de las otras artes, es decir, los museos. Por otra parte, la ya citada estabilización de planteamiento se acentúa ante la necesidad de crear unos espacios en los que puedan trabajar artistas muy diversos, y en los que puedan adaptarse con facilidad elementos materiales procedentes de otros teatros, consideración ésta de suma importancia al examinar, como luego veremos, el problema del escenario.

Los complejos problemas que plantea un teatro de ópera, exigen previamente un análisis detenido para llegar a sintetizar en un armónico equilibrio sus diferentes partes y sus diferentes elementos:

- a) el factor urbanístico planteado por un edificio singular;

- b) el factor audiovisual en la sala y las limitaciones que origina;
- c) el escenario y sus elementos auxiliares.

El emplazamiento:

El problema urbanístico planteado por una edificación singular de considerable incidencia en su entorno, centra fundamentalmente el tema de las características del emplazamiento. En efecto, no es casual la expresión "ir a" la Opera, en el sentido de meta o final de recorrido: baste comparar la situación del Teatro Real de Madrid en el espléndido marco de la Plaza de Oriente, con la del Deutsche Oper de Berlín tangencial a la arteria de tráfico rápido de la Richard Wagner strasse. Este factor tiene su peso, no sólo desde el punto de vista psicológico, sino desde el funcional, dada la multiplicidad y diferenciación de los accesos al teatro y la regulación del tráfico y estacionamiento de vehículos ligeros y pesados.

La sala:

En primer lugar la ópera, como los toros, es un espectáculo "de cámara", en el que la proximidad al centro de atención es vital para conseguir la comunicación entre público y actores. El simul taurino hace fácil comprender la diferencia de estado de ánimo entre los espectadores de la pequeña plaza de la Maestranza de Ronda, por ejemplo, y el de los de la inmensa del "Toreo" de Méjico, por no hablar

del de los protagonistas del espectáculo. El teatro de ópera, valga la redundancia, ha de ser todo un "teatro", nunca un cine o un estadio como muchas de las realizaciones contemporáneas sugieren. En este punto hay que hilar muy delgado y tratar de averiguar qué es lo que distingue una sala de cine de una sala de teatro: ya Ortega insiste en el concepto de "ver y verse" como la más característica condición del teatro.

La sala debe ser concebida como un verdadero instrumento musical y óptico; afortunadamente las condiciones acústicas y visuales coinciden en líneas generales, es decir, lo que es bueno para una perfecta audición lo es también para una perfecta visibilidad.

Y nos encontramos ya de lleno en el primer gran interrogante a nivel decisorio: me refiero al tema de la capacidad de la sala. Son varios los factores que condicionan esta decisión y, como sucede con frecuencia, incompatibles entre sí. En efecto, si nos atenemos a una hipotética autofinanciación del teatro, se llegaría a aforos tales que, no sólo harían inviable la perfecta resolución del problema audiovisual, sino que destruirían la esencia misma de la ópera como espectáculo "de cámara".

La experiencia europea es tajante a este respecto: los 2.489 espectadores del teatro alla Scala, los 2.231 de la Opera de París, los 2.209 de la Royal Opera House de Londres, los 2.158 del nuevo Festpielhaus de Salzburgo, los 1.938 de la Staatsoper de Viena, los 1.900 de la nueva

Deutsche Oper de Berlín, marcan con claridad esta limitación del aforo. Sólo en América, con los 3.779 del viejo "Met" de New York, o los 2.787 del Colón de Buenos Aires, por citar sólo un par de ejemplos, se supera con relativa amplitud la barrera europea de los dos mil quinientos espectadores.

Esta limitación, mantenida igualmente en las mejores salas de concierto como la Musikvereinssaal de Viena o la nueva Philharmonie de Berlín, no es, naturalmente, caprichosa: es una consecuencia directa de las condiciones o factores que inciden en la resolución del problema acústico.

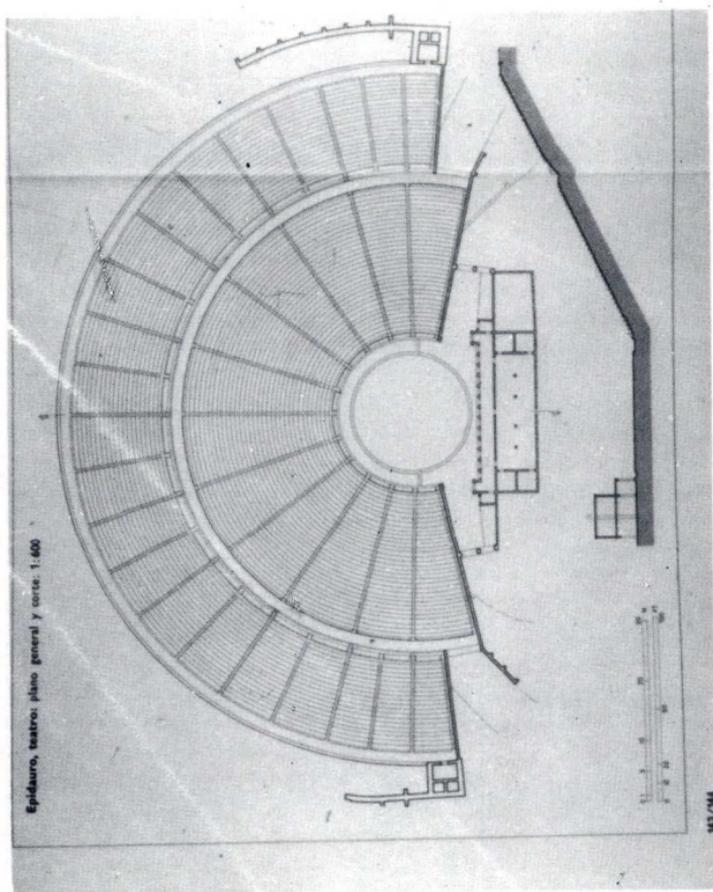
Problema éste sencillo y complejo a la vez, que trataré de abordar del modo más directo e intuitivo posible. El fenómeno acústico pivota simultáneamente sobre dos hechos: uno físico, la naturaleza del sonido y la extraordinaria lentitud de su propagación en el aire —los 340 m./seg. son la tortuga frente a los 300.000 Km./seg. de ese Aquiles de pies ligeros que es la luz—, y otro fisiológico constituido por los umbrales de percepción del oído humano capaz de diferenciar sonidos con un intervalo de $1/20$ de segundo, equivalente a un recorrido de sólo 17 metros.

En estos dos hechos se encierra la clave de las limitaciones acústicas: en un espacio cerrado el sonido viaja hasta el oído del espectador en línea recta desde el punto emisor (sonido directo), e indirectamente a través de múltiples reflexiones en paredes, suelo y techo, per-

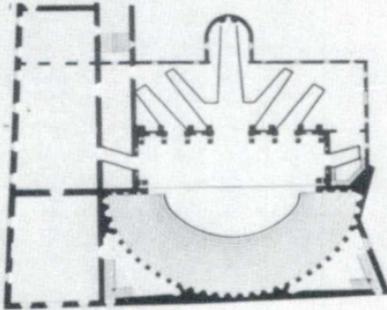
diendo gradualmente intensidad hasta extinguirse (sonido reverberante). Este sonido que persiste en un lugar cerrado después que ha cesado su emisión es básico en la sensación acústica, y su duración es el llamado tiempo de reverberación. Depende, como descubrió ya Sabine a finales del siglo pasado, directamente del volumen de aire encerrado en la sala, e inversamente de la suma de las superficies absorbentes, pero es en absoluto independiente de la forma del recinto.

Por ser la recta el camino más corto entre dos puntos, evidentemente el oído percibe, en primer lugar, el sonido directo y a continuación, tras un breve intervalo, la serie de sonidos reflejados durante el tiempo de reverberación. Este intervalo inicial debe ser mantenido dentro del límite fisiológico de $1/20$ de segundo de percepción, lo que supone, por tanto, que el camino recorrido por la primera reflexión no deberá ser superior en 17 metros a la distancia entre el espectador y el punto de emisión. Es decir, estos dos hechos, el físico y el fisiológico, nos han limitado matemáticamente las distancias a que deben estar situados el techo y las paredes de la sala.

Este fenómeno lo notan perfectamente los ciegos: "...el juez ciego Fielding —escribe Erasmo Darwin en 1795 en su Zoonomía—, después de unas pocas palabras me dijo: esta habitación tiene unos 22 pies de largo, 18 de ancho y 12 de altura, lo que adivinó por el oído con increíble precisión".

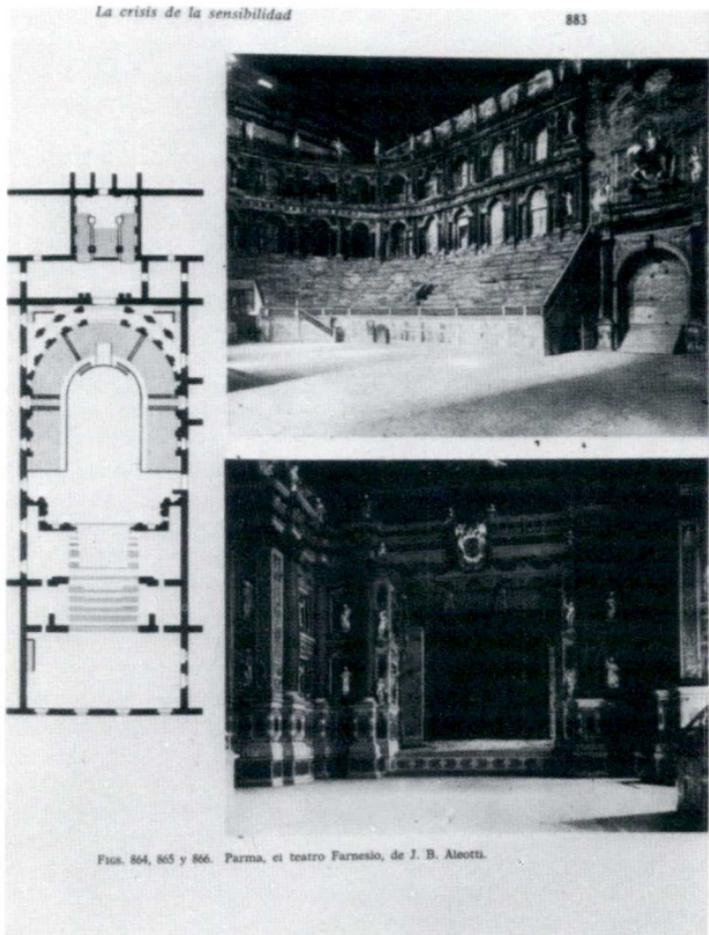


1) Teatro griego de Epidauro.



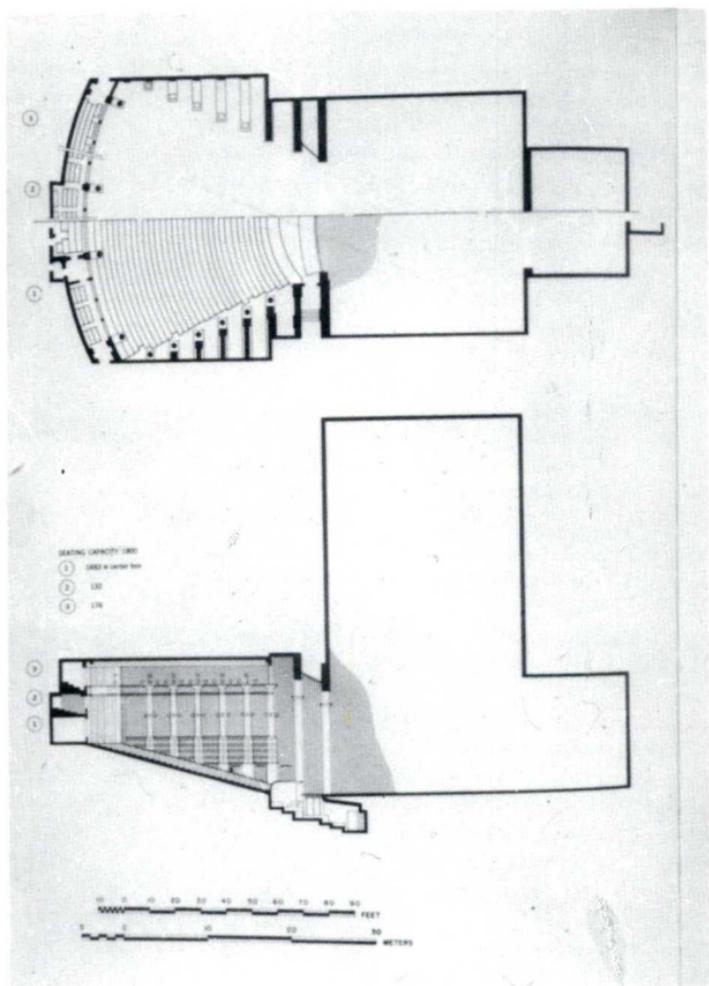
FIGS. 858 y 859. Vicenza, el teatro Olímpico, de Palladio (según Bertotti-Scamozzi).

2) Teatro de la Academia Olímpica de Vicenza.

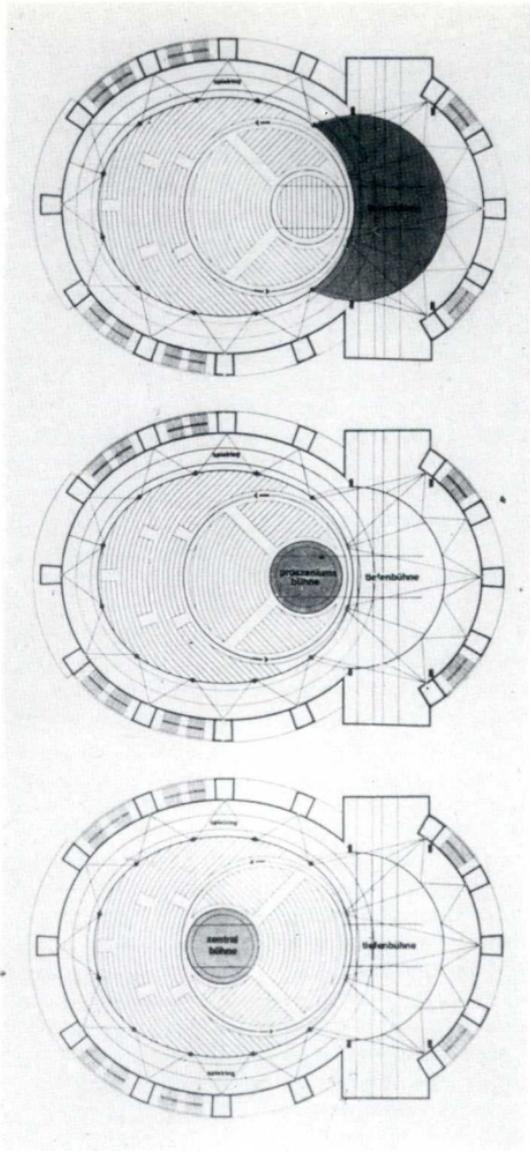


FIGS. 864, 865 y 866. Parma, el teatro Farnesio, de J. B. Aleotti.

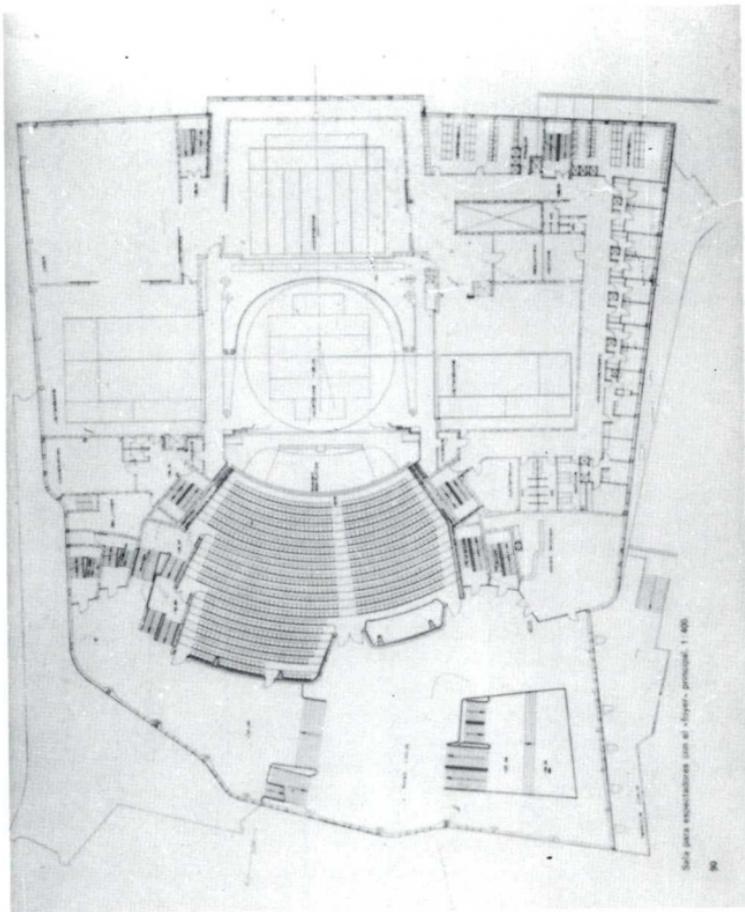
3) Gran Teatro Farnese en Parma.



4) Festspielhaus de Bayreuth.



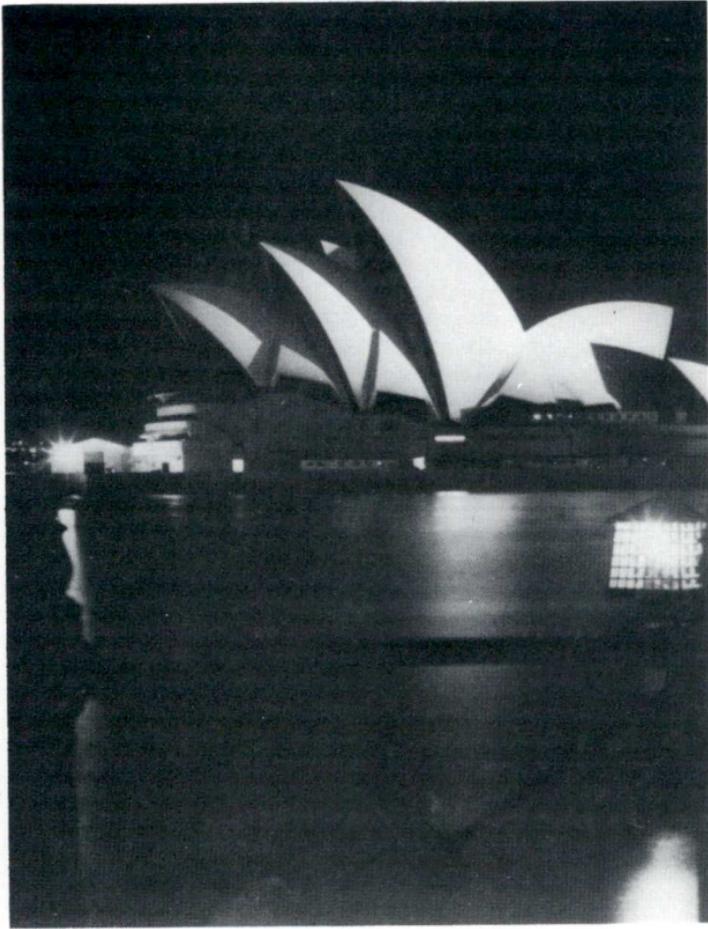
5) Walter Gropius: Proyecto de Teatro total.



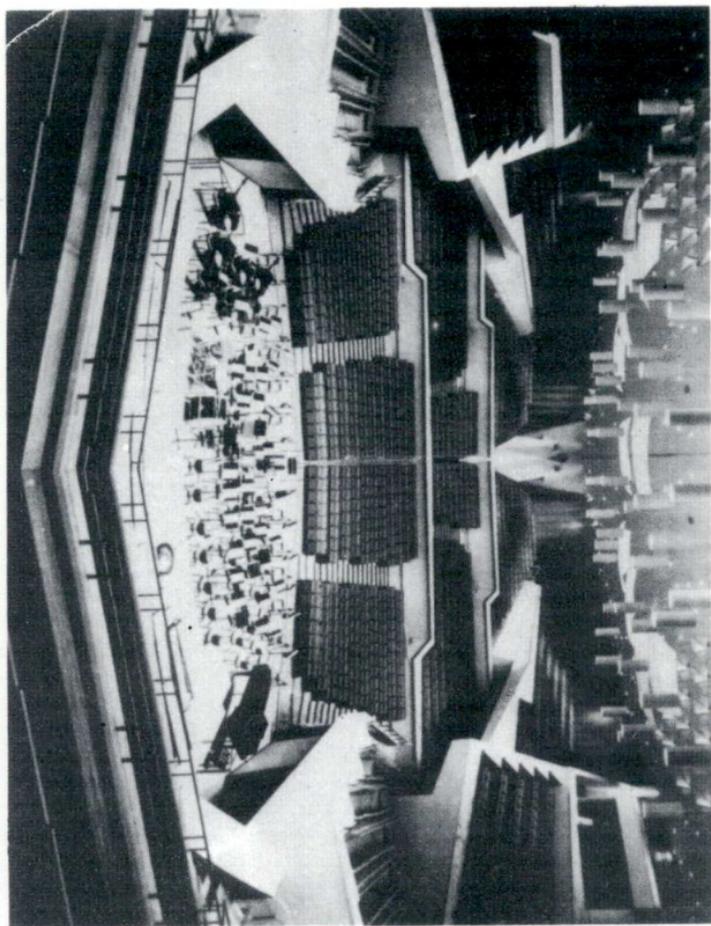
6) Alvar Aalto: Opera de Essen.



7) Sala de conciertos de Snape, Suffolk.



8) Jörn Utzon: Opera de Sydney.



9) Hans Scharoun: Nueva sala de la Filarmónica de Berlín.

El intervalo inicial y la duración del sonido reverberante son, pues, factores acústicos decisivos puesto que inciden directamente sobre el tamaño de la sala y la superficie que ocupa el público como principal factor de absorción en la fórmula de Sabine.

Por otra parte, cada época tiene sus propias preferencias para oír música, y cada género musical sus propias características acústicas. Esto es debido, en parte, a la evolución de la orquesta y en parte a que los compositores escribían su música acomodándola instintivamente a las condiciones de los lugares donde iba a ser interpretada, sin recordar los casos en que componen expresamente para un lugar determinado: Bach compone su "Pasión según San Mateo" para las dos tribunas opuestas de la Thomaskirche de Leipzig, Wagner su "Parsifal" ya para el Festpielhaus de Bayreuth, y Berlioz su "Requiem" para la iglesia de los Inválidos de París. Mozart, Beethoven, Haydn, requieren reverberaciones análogas a las de los salones de su época en Leipzig, Oxford y Viena (1,5 a 1,7 segundos), mientras que los compositores del período romántico y post-romántico como Brahms, Wagner o Strauss, se adaptan a la perfección a salas como la Musikvereinsaal de Viena o Concertgebouw de Amsterdam (2 segundos).

En el caso particular de la ópera se comprende que para conseguir la inteligibilidad del texto sea necesaria una reverberación más corta, como el 1,2 segundos de la Scala, el 1,3 del

Staatsoper de Viena, o el 1,1 de la Ópera de París. La diferenciación entre la acústica de la sala de conciertos y la del teatro de ópera es, pues, evidente. Llevando las cosas a un extremo habría que pensar en salas "especializadas" para un género determinado o incluso un determinado compositor, lo que es evidentemente imposible, o caer en la peligrosa trampa de la acústica variable tan en boga un tiempo.

En el caso de la ópera influye, además, considerablemente la mayor o menor apertura de la boca del escenario y la naturaleza de los elementos utilizados en la escenografía, por no hablar de la variación acústica que puede experimentar la sala con un lleno o con una media entrada, por ejemplo.

Una solución de compromiso representa el nuevo Festpielhaus de Salzburgo con 1,45 segundos de reverberación para frecuencias medias, en el que cabe prácticamente todo el repertorio, teniendo en cuenta, además, que un buen director tiene recursos más que suficientes para suplir una reverberación corta con una mayor velocidad en la interpretación, o recortar una reverberación excesiva alargando los tiempos. Esta tendencia contemporánea representa platea generalmente en abanico con perfecta visibilidad desde todos sus puntos, sin jerarquización en los puestos, directamente derivada del teatro wagneriano de Bayreuth, más remotamente del de Palladio en Vicenza y,

cómo no, de los teatros griegos de Dionisos, Epidauro o Siracusa.

La escena:

El escenario es un espacio desconocido, acústicamente hablando, ya que cada escenógrafo lo utiliza de un modo diferente. A veces se critica desfavorablemente la acústica de una sala cuando precisamente es en el escenario donde se encuentra el origen del defecto.

Es de sobra conocido cómo el teatro griego no utilizaba la escenografía en el sentido que damos ahora a esta palabra; el teatro se orientaba hacia un punto, generalmente de interés paisajístico, que constituía el fondo de la representación: nada menos que el Etna nevado era el majestuoso telón de fondo en Taormina, o el mar en el teatro de Siracusa, donde es tradición que los siracusanos se sentaron a contemplar el famoso combate naval contra los atenienses en el que se jugaba su destino...

Los romanos añaden el gran muro detrás de los actores como decorado fijo, mientras que en el Medievo las arquitecturas reales sirven de fondo a las representaciones, y más adelante Andrea Palladio reinventa el fondo arquitectónico fijo con su ingenioso juego perspectivo de las cinco calles en su escenario de Vicenza. Pero es en el teatro en planta de herradura "a la italiana" donde aparece ya el escenario como caja donde se aloja la escenografía variable para crear la ilusión de lo real

y a partir de este momento es cuando el escenario va adquiriendo su extraordinaria complejidad: fosos, telares, puentes, tiros, increíbles artilugios mecánicos, plataformas giratorias, cicloramas, etc., hasta llegar al modelo, preferido hoy día, del escenario en cruz (6), que, en realidad, son nada menos que cuatro escenarios comunicados donde, en el central se desarrolla la representación, mientras que en los dos laterales y en el posterior están ya montadas las escenas sucesivas que se hacen deslizar sobre carriles hacia el centro en el momento oportuno. Del trazado y manejo del escenario que constituye ya, cómo no, una técnica especializada, me interesa especialmente como arquitecto acentuar su condición de "container".

Es decir, un escenario es fundamentalmente un espacio donde ha de moverse el escenógrafo, en el que ha de alojarse la escenografía y que ha de poseer las dimensiones, flexibilidad y equipo técnico que haga viable el montaje escénico. Ahora bien, no creamos que un escenario perfecto es la panacea universal para el éxito de una escenografía; aparte de que el género operístico es extraordinariamente versátil —los requerimientos escénicos de una "Incoronazione di Poppea" son el polo opuesto a los de una "Aida", por ejemplo—, el talento y la imaginación del escenógrafo juegan papel primordial. Son de todos conocidas las limitaciones de los escenarios de la Zarzuela y la Comedia de Madrid, y, sin embargo, han sido marcos del inteligentísimo montaje de la "Ru-

salka" de Dvorak por el Teatro del Estado de Praga, y la revolucionaria versión de la "Yerma" de Lorca por Víctor García.

Y es que, paradójicamente, el escenario convencional y limitado hace factible el montaje revolucionario, mientras que el escenario utópico y futurista hace imposible el montaje de repertorio. Este punto de vista es de suma importancia porque la condición de "container" del escenario debe permitir el montaje de los elementos escénicos preparados para *otros* teatros.

Mi opinión es, pues, que se ha producido una tendencia hacia una innecesaria y costosa inflación en la dimensión escenográfica y que, dentro naturalmente de unas condiciones básicas del "container", es posible montar cualquier tipo de espectáculo con los medios técnicos normales de que disponemos en la actualidad. No es ajeno a este punto de vista el hecho de que la imaginación creadora se estimula con las limitaciones materiales y se relaja ante las facilidades ilimitadas.

Un ejemplo muy claro que viene a corroborar estas ideas lo constituye la sala de conciertos de Snape, en el condado de Suffolk, Inglaterra (7). En 1966, el Consejo Municipal de Snape solicitó de la firma Ove Arup & Ass., de Londres (nada menos que los consultores estructurales para las grandes bóvedas de un antiguo granero en desuso, en una sala de conciertos: el resultado fue una hermosa sala con 824 puestos, perfectamente acondicionada, un

tiempo de 2 segundos de reverberación, y con un escenario capaz para recibir una orquesta sinfónica completa. No es necesario decir que, dentro de estricta limitación económica y sin la menor concesión a lo superfluo, el resultado arquitectónico ha sido plenamente satisfactorio.

Los costos:

En los antípodas —y no sólo en la metáfora, sino en la geografía— se encuentra la famosa Opera de Sydney, cuyo costo de 50 millones de libras esterlinas (unos 6.750 millones de pesetas), causó serios quebrantos al Ayuntamiento de la ciudad, e incluso, la caída de más de un Gobierno... (8).

Dentro de una escala moderada y europea, analicemos los ejemplos de Berlín y Helsinki: la gran sala de la Filarmónica de Berlín (9), con sus 2.218 puestos, construida dentro de una ejemplar economía de medios sin merma de su altísima calidad arquitectónica y musical por el Prof. Hans Scharoun (1963), ha venido a costar 17 millones de marcos (unos 400 millones de pesetas). El Konserttitalo de Helsinki (1971) construido por Alvar Aalto, con dos salas de 1750 y 350 puestos, equipadas además para congresos, alcanzó la cifra de 35 millones de marcos finlandeses (unos 525 millones de pesetas), recibiendo ciertas críticas desfavorables por considerar excesivamente costoso el edificio en un país de las características socio-económicas de Finlandia.

Existe, claro es, también el riesgo del fracaso, y a estos niveles el fracaso se paga muy caro: el Philharmonic Hall de New York, terminado en 1962, por Harrison & Abramovitz en el "Lincoln Center for the Performing Arts" (2.644 puestos), tras una serie de costosas reformas para corregir su deficiente acústica en las bajas frecuencias, ha de ser totalmente demolido y reconstruido interiormente con un costo que los cálculos más optimistas consideran no inferior a los 3 millones de dólares (unos 150 millones de pesetas).

Conclusiones:

Toda esta ya larga exposición no tendría más valor que el puramente anecdótico o académico, si no obtuviéramos de ella ciertas conclusiones que salen a la superficie con el peso de la lógica y de la experiencia:

- la ópera como género musical y el teatro de ópera como género arquitectónico paralelo, siguen plenamente vigentes, no sólo por la necesidad de recreación del repertorio histórico, sino por la continuidad de nueva creación por los compositores contemporáneos,
- la ópera no es nunca un espectáculo de masa, sino de "cámara", y las dimensiones de sus salas vienen determinadas tanto por esta condición, como por las limitaciones impuestas por el fenómeno acústico,

- el escenario debe considerarse como un “container” suficientemente flexible y equipado para permitir tanto la nueva creación como el montaje de elementos escenográficos comunes a diferentes teatros,
- el superior acceso del hombre del siglo XX a todas las formas de cultura, y a la música en especial, hace más aconsejable la distribución por el país de teatros periféricos que la concentración en las grandes capitales de Estado. El gráfico de situación en la República Federal Alemana, por ejemplo, de los teatros estatales, comarcales, municipales y privados, es suficientemente ilustrativo
- del concepto (10),
- el tiempo de construcción de los grandes teatros ha pasado, como ha pasado el tiempo de las grandes catedrales. Deben, sin embargo, conservarse y mantener en plena eficiencia los que hemos recibido como legado histórico del pasado.

Pero el tema de esta Decena Musical en Toledo es mucho más conciso, “la problemática de la ópera en España”, y creo que dejaría este tema en el aire si no me refiriera concretamente a él desde mi punto de vista de arquitecto. Para ello, y si he de ser consecuente, no hay más que llevar las conclusiones anteriores a las condiciones particulares de nuestro país.

Yo no quisiera remover la vieja polémica sobre el Teatro de Opera de Madrid, pero he de decir que tampoco siento temor en afrontar tema tan espinoso: la construcción de un nuevo Teatro Nacional de Opera implicaría, por cuanto llevo expuesto, un costo no inferior a los mil millones de pesetas, costo ciertamente desproporcionado —socialmente hablando— con los resultados que serían obtenidos. Pero Madrid tiene ya su Teatro de Opera, espléndidamente emplazado, acústica perfecta, suficiente aforo, y hermosa tradición tras él. Después de estudiar los informes especializados de su arquitecto Valcárcel, y de expertos como Giulio Lupetti, director técnico del teatro alla Scala, y Georg Reinhardt, de la Deutsche Oper de Düsseldorf, resulta evidente la posibilidad de reconversión de su escenario dentro de unos costos y unos tiempos de actuación relativamente moderados.

Ahora bien, el Teatro Real es actualmente la única sala de conciertos de Madrid, al servicio, ciertamente satisfactorio de sus dos orquestas y, además, sede del Conservatorio. No sería, por tanto, aconsejable acometer la reconversión de su escenario sin previamente dar solución a estos dos puntos, dentro de una exacta planificación económica del conjunto.

Pero es que tenemos ya también la base para los teatros periféricos: ¿qué ciudad española no cuenta ya con su teatro? No a nivel de Palais Garnier, naturalmente, pero sí con estructuración suficiente para poder servir con

eficacia a un género musical desmitificado, es decir, sala de "cámara" y escenario "container". Algo más que el viejo granero abandonado de Snape.

Como paso inicial, yo me atrevería a sugerir la preparación de un plan de información para llegar a un conocimiento exhaustivo de las características de estos teatros: recopilación de datos, investigación y levantamiento de planos, instalaciones técnicas, relación de deficiencias, aforos, condiciones de los escenarios, régimen jurídico y financiero de los edificios, etc.

A la vista y con pleno conocimiento de la base real disponible a nivel nacional, sería posible la redacción de un verdadero plan de actuación para renovar y poner a punto aquellos edificios que ofrezcan garantías de reconversión, completado con un estudio financiero paralelo en el que, ciertamente, sería factible implicar a las propias ciudades sede de estos teatros regionales.

Se trata, pues, de elegir entre el brillo o la eficacia: entre tener un único monumento a la vanidad en la capital de la nación, o disponer de una auténtica red de centros perfectamente equipados para acercar la cultura musical a todos los rincones del país.

RESUMEN DEL COLOQUIO

Sugerencias:

- 1) Mantener en plena eficiencia aquellos teatros en los que se pueden ofrecer representacio-

nes de ópera, aportando las mejoras y modificaciones que fueran necesarias.

- 2) Que los arquitectos que tengan que construir, modificar y cuidar los teatros de ópera estén siempre de acuerdo con un equipo de especialistas técnicos que intervienen en el espectáculo, pues pueden indicar soluciones prácticas a problemas que ellos conocen mejor que nadie.

Consideraciones del ponente:

La experiencia extranjera nos enseña que, después de la guerra, lo que ha sido posible restaurarse se ha reconstruido, y sólo en los casos de destrucción total se han construido nuevos teatros de ópera.

Desde el punto de vista del arquitecto, nuestro Teatro Real, que no tiene adecuada acústica para sala de conciertos, ganaría si se adaptara a su primera función de teatro de ópera, ya que fue pensado y proyectado para ello.

Intervinieron:

Antonio Iglesias.

José M.^a García de Paredes.

Manuel Alvarez-Buylla.

Carlos Gómez Amat.

LA OPERA Y LOS MEDIOS DE COMUNICACION

Por CARLOS GOMEZ AMAT

Quiero, antes que nada, hacer una pequeña aclaración sobre el título de estas cuartillas. Donde dice "medios de comunicación", se debe entender de comunicación y de difusión, que no es exactamente lo mismo. Aunque esa forma de englobar los medios creo que debe estar en el ánimo de todos, pues todos pensamos en aquellos elementos que, siendo naturalmente ajenos a la ópera, pueden contribuir a su mejor conocimiento, a su comprensión y su "puesta a nivel" de los públicos más diversos, no viene mal dejarlo establecido desde un principio.

Mi maestro de Metafísica, don Juan Zargüeta, al que recuerdo con más cariño filial que respeto filosófico, tenía la rara costumbre

de reducir tan extensa y difícil doctrina a cuadros sinópticos. Nuestra mente juvenil reaccionaba entonces ante tamaña simplificación, y puede ser que esa reacción nos hiciese aprender muchas cosas. Recuerdo que don Juan, tratando un día de temas estéticos fundamentales, nos hablaba de la Literatura y las Bellas Artes, plasmando sus características esenciales en el consabido cuadro sinóptico, dibujado con todo esmero en el encerado. Los apasionados por la estética —permítaseme colocar mi nombre junto al de especialistas en la materia hoy tan reputados como José María Valverde y Francisco José León Tello— nos vimos sorprendidos por el final del cuadro, en el que, por medio de unas rayitas, la Poesía y las Bellas Artes se reunían en un arte que a todas las integraba: la Opera. Creímos, con mucha razón, que aquello era tomar el rábano por las hojas. En primer lugar, se confundía el arte con el género artístico, y en segundo, esa ópera, pretendida síntesis de todas las artes, sería como el pato de la fábula: ni volaba como el águila, ni nadaba como el barbo, ni etc., etc. Luego hemos comprobado mil veces que el desbarrar en asuntos musicales es cosa normal entre personas que dominan bien otros aspectos de la cultura.

He de reconocer, sin embargo, que nuestra indignación era excesiva. Criados en un ambiente de cierto descrédito del respetable género operístico, descrédito que se favorecía por la propia ignorancia procedente del desconocimiento directo, y también por la labor, más o

menos abierta, de quienes trataban de justificar la ausencia de la ópera en nuestro panorama artístico —estas gentes, por desgracia, no han desaparecido—, tendíamos a no considerar en su auténtico valor a la reina de la lírica.

Siguiendo hasta el extremo posible el pensamiento de Zaragüeta, que por otra parte se encuentra en estado más o menos simple dentro de la doctrina de otros autores bien considerados, se puede llegar a la conclusión de que alentar, favorecer o promover la ópera —evitemos el feo verbo “promocionar”—, es promover, favorecer o alentar todas las artes. No es así, pero eso no disminuye en nada la importancia de la ópera. Si la ponemos en su lugar es para actuar lógicamente. Sólo así se pueden estudiar las relaciones con los medios de comunicación que, de un modo u otro, contribuyen a su difusión. Sin entrar en viejas discusiones —viejas y fecundas, pues a través de ellas, desde Monteverdi a Wagner y de Wagner a nuestros días, se han clarificado muchas ideas sobre la relación entre poesía y música— he de afirmar que considero a la ópera como un género eminentemente musical. Estoy de acuerdo con Eduard Hanslick, al que se recuerda más por sus errores críticos que por sus aciertos en teoría estética. Decía Hanslick: “La ópera no constituye una creación integral como un drama hablado o una pura obra instrumental. Por eso, el verdadero compositor de ópera siempre tratará de combinar y conciliar, y no procurará un predominio relativo, por princi-

pio, de un elemento u otro. Pero en el caso de una duda, dará la preferencia a las exigencias musicales, porque la ópera es en primer lugar música y no drama”.

Me apresuro a establecer otra afirmación, la de que la ópera es no sólo un género musical, sino uno de los más nobles géneros musicales. Antes he hablado de los que trataban de justificar, por ejemplo, su ausencia en nuestra capital. Parece que para ciertas gentes—incluso gentes cultivadas— una sinfonía mediocre es algo más importante que una buena ópera. En esto influyen curiosamente factores muy diversos, desde los de la pura especulación, hasta hechos sociales tan discutibles como el de que la ópera vaya dirigida a una clase determinada de la sociedad, o al menos, sea un producto eminentemente consumido por esa clase, cuyo gusto musical estaría al servicio de la ostentación y las relaciones sociales. Los que me conocen, saben que no soy de los que abren la boca ante la figura de Felipe Pedrell. Pero no puedo dejar de manifestar mi completo acuerdo con el viejo maestro cuando éste, demasiado obsesionado por el nacimiento del drama lírico español —wagneriano-hispánico diría yo—, se sorprendía de la frase de Antón Rubinstein, que consideraba la ópera como un “género secundario”.

Vamos a ver los medios de comunicación o difusión que nos interesan. Dejaremos a un lado el libro, la revista o el periódico, pues sólo vamos a tratar de aquellos que sirven al men-

saje sonoro. Recordemos que el aficionado español tiene a su disposición una bibliografía operística que, aunque no muy extensa, puede resultar suficiente. La ópera, en este aspecto, sale mejor librada que otros géneros. Enuncio los medios por orden cronológico en su aparición y desarrollo: grabación, radiodifusión sonora, cinematógrafo y televisión.

No nos planteamos en esta ocasión los problemas que presentan los distintos sistemas de grabación. No nos importan las diferencias del disco en sus distintas épocas, o las diferentes normas de registro magnetofónico. Cuando hablamos de disco, es por facilitar. Al decir disco nos referimos a la grabación de sonidos, pues la vía fonográfica es, hasta el momento, la que mejor representa ese gran adelanto científico y artístico.

Desde el primer momento, el disco estuvo al servicio de la voz humana. En los principios de la grabación, Edison registró su propia voz en el primitivo juguete de cilindro, pues era el elemento sonoro que tenía más a mano. En seguida, cuando la grabación se hizo comercial, la voz siguió reinando, por causas técnicas y también de popularidad. En 1901, fue Enrico Caruso quien dio al primitivo fonógrafo un impulso definitivo en el aspecto musical. Caruso era el más famoso cantante de aquellos tiempos, y el público se iba a sentir atraído en mayor grado por su voz inigualable que por otro cualquier reclamo artístico. En los tres primeros años del siglo hicieron cilindros y

luego discos los más grandes cantantes. En esto ya hemos de tener en cuenta las citadas causas técnicas. Por diversos motivos, la voz humana se reproducía mejor que cualquier otro instrumento. Recordemos los arreglos necesarios en los acompañamientos orquestales, donde los contrabajos eran sustituidos por bajos de metal, ya que el gigante de la familia de la cuerda casi no se oía y no hacía más que emborronar. La presencia de la tuba daba a aquellas grabaciones un curioso aire bandístico. En 1903 se traslada al disco la primera ópera completa: "Ernani" de Verdi, en 40 discos grabados por una sola cara. La sinfonía completa esperará hasta 1909, cuando la "Quinta" de Beethoven es grabada por la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Arthur Nikisch. Eran tiempos en que la música culta, la llamada "clásica", predominaba sobre la ligera, y lo hacía sobre todo a través de la ópera. Aquellos cantantes, desde Caruso a Giuseppe de Luca, desde Gemma Bellincioni a Rosina Storchio, registraban sus arias de ópera preferidas, y aquello era lo que oían los aficionados al nuevo milagro. No importaban los defectos de registro, pues ya era bastante maravilloso tener en casa a los grandes intérpretes. Esto ha sucedido, de una manera u otra, en los principios de cada uno de nuestros medios. Si ahora, en los tiempos de la alta fidelidad y de la cuadrafonía nos parece casi insufrible la audición de un viejo disco de 78, como no sea por la curiosidad del coleccionista, debemos pensar que

eso fue en su época más que suficiente. No se puede echar de menos aquello que no se conoce, y si algo de lo que utilizamos se nos muestra como perfeccionable, es frecuente que no sepamos cómo ha de producirse ese perfeccionamiento.

La comercialización del microsurco a 33 1/3 revoluciones por minuto, producida en 1948, favoreció sobre todo, como es lógico, a las obras largas. Dejemos aparte los avances técnicos en cuanto a la toma de sonido y su reproducción. Aunque ya no fuesen 40 discos, una ópera completa era un buen montón de pesados y frágiles discos de 78 revoluciones por minuto, en sus sencillas fundas de papel o en álbumes que eran auténticos mamotretos. El microsurco cambia el panorama por completo. Estamos acostumbrados al álbum o caja de dos, tres o cuatro discos —cinco o seis en casos excepcionales—, de gran fidelidad, bien presentados, y muchas veces acompañados de algo realmente inestimable: el libreto bilingüe. Luego vamos a volver sobre los medios sonoros, disco y radio, para reflexionar un poco sobre su influencia en la apreciación de la ópera como género musical. El caso es dejar sentado que la ópera reinó en el mundo del disco. Ahora, cuando ese mundo ha extendido sus límites de forma sorprendente, cuando la industria que lo mantiene maneja cantidades astronómicas de dólares, la ópera, en cantidad, representa un capítulo relativamente pequeño. No por eso es menos importante. Lo que ocurre es que la ópera es al disco

lo que es a la vida musical normal, si incluimos en esa vida musical todos los géneros.

Si el disco sirve en primer lugar al canto, la radio es, al principio, el medio de la palabra hablada. En 1916, la música sirvió para las fundamentales experiencias de Lee De Forest, que diez años antes había creado el primer modelo de válvula de radio, tal como hoy la conocemos. Pero fue el 27 de octubre de 1920 cuando se concedió la primera licencia a una emisora, la KDKA de Pittsburgo. El 2 de noviembre de aquel año se producía la primera y sensacional información radiofónica: los resultados de unas elecciones. Rápidamente se establecieron estaciones de radio en el resto de América y en Europa. Antes, la radiodifusión había sido cosa de aficionados, aunque en Inglaterra un grupo de ingenieros de Worcester habían llegado a emitir diariamente una especie de programa. En el año 20, antes de la inauguración de la primera estación realmente organizada —la de Pittsburgo a la que me he referido—, encontramos la primera conexión de la radio con la ópera: desde una estación experimental inglesa se transmite la voz de Nellie Melba.

La calidad del sonido había de mejorarse mucho. Aún hoy luchamos con esta dificultad en cuanto se refiere a las retransmisiones por circuito telefónico, por el que se establece normalmente la conexión en las llamadas "cadenas". La gente de radio sabemos bien el cuidado que hay que tener al dar música en cadena, como no sea entre ciudades de tan buena

comunicación telefónica como Madrid y Barcelona. Cuando no se trata de retransmisión en directo, siempre se prefiere el envío de cinta magnetofónica a las otras emisoras.

Es ocioso hablar aquí del inconmensurable impulso que la radio ha dado a la música en general. Es cierto que, en los primeros tiempos, la música viva era mucho más rica en la radio. Después, la perfección del disco perjudicó ese aspecto. Es mucho más barato y cómodo radiar un disco que organizar y transmitir un acto musical. Sin embargo, las organizaciones radiofónicas responsables —no es éste el lugar para profundizar en problemas que se refieren a aspectos muy distintos del que nos interesa— siguen dedicando atención suficiente a la retransmisión en directo o en grabación propia, aunque algunas veces lo hagan con un poco acertado sentido de la vulgarización. Alphons Silbermann, en un libro conocido por todos los especialistas, o que al menos debiera serlo, dice: “Los defensores de la vulgarización de las grandes obras de la música piensan que es la obra de arte la que debe acercarse al público, en vez de que el público se acerque a la obra de arte. Son opiniones con respecto a las cuales resulta difícil tomar partido desde el punto de vista positivo y sociológico. Los aficionados serios se opondrán siempre a la cultura musical de las masas así concebida. Sin embargo, son numerosos los que piensan que es justamente gracias a la vulgarización como la vida musical del Occidente ha

recibido, con ayuda de la radio, y por lo menos en el plano cuantitativo, un impulso especialmente fuerte”.

El hecho de que la radio ha acercado la música al público es evidente. No lo es menos que ha contribuido a exhumar partituras olvidadas, y tampoco debemos dejar a un lado la labor de la radio como promotora de música nueva. Aunque digamos con Arthur Honegger que “no existe una música específicamente radiofónica, ya que toda música que suene puede ser transmitida”, hemos de señalar la importancia de los encargos radiofónicos, y la institución de galardones internacionales como el “Premio Italia”, ganado en 1952 por Marius Constant con “El flautista”, que es un ballet, género que, con toda razón, puede parecer antirradiofónico, y en 1950 por Ildebrando Pizzetti con “Ifigenia”. La posibilidad de una ópera o, más en extenso, de un género lírico radiofónico, es algo que nos interesa profundamente. La retransmisión de ópera es otra cosa. Una cosa útil, perfectamente posible y normal en todas las radios del mundo. Sólo hace falta que se haga con tacto y buen tino en los comentarios. La ópera en disco tiene en la radio su aliada más poderosa. Una emisora chilena, que señala su intención cultural acogiéndose en su propia denominación al nombre del gran lingüista venezolano Andrés Bello, tiene a gala radiar diariamente, en la hora de la sobremesa, una ópera completa. Aunque no con tal asiduidad, puede asegurarse que la radio

de todos los países presta atención a la ópera.

Es cierto que el comentario, conveniente en otros géneros musicales, es fundamental en la ópera, para dar por lo menos idea de la marcha del argumento. Como bien indica Silbermann en un acertado ejemplo, los "travestis" o cambios de sexo por la indumentaria, como el de Octavio en "El caballero de la rosa" —o, añadido yo, en el caso de nuestra zarzuela, los de "La viejecita" o "El tambor de granaderos"—, exigen de la radio una explicación "sin la cual los oyentes correrían el riesgo de turbarse hasta el punto de no gozar del encanto de la obra transmitida".

El 8 de enero de 1923 se radió desde el Covent Garden la primera ópera completa. Siempre hay que citar a la BBC, organización ejemplar en tantos aspectos, cuando se trata de historia de la radio o de la televisión. Aquella ópera fue "La flauta mágica" de Mozart. De un importante y bien documentado artículo publicado hace 20 años por Enrique Franco en la revista "Música" de los Conservatorios Españoles, tomo algunos datos referentes a la radio en nuestro país. Unión Radio de Madrid, inaugurada por Alfonso XIII el 17 de junio de 1925, transmitía en la noche del día 21 una selección de "Carmen" de Bizet, por un grupo de cantantes en el estudio, acompañados de una pequeña orquesta. El avance advertía: "Se leerán cuartillas explicativas de las diferentes escenas". Poco tiempo después se establecía la venta de libretos de ópera entre los oyentes.

A los cuatro meses se celebraba la primera retransmisión de un concierto. Los festivales de Salzburgo, con Toscanini como figura máxima, fueron ofrecidos en dos años. También se retransmiten óperas completas desde el teatro del Liceo de Barcelona y algunas desde Italia. Tuvo especial significación la radiación desde Turín de "El barbero de Sevilla", con el gran Ricardo Stracciari como protagonista. Pensemos que la fecha de inauguración de Unión Radio coincide con la del cierre del Teatro Real. Muchos aficionados pensarían entonces que, resueltas rápidamente las dificultades del gran coliseo, iban a escuchar desde allí, por medio de la radio, a los mejores cantantes del mundo.

En ese mismo año de 1925, el periodista Miguel de Zárraga escribía desde Nueva York para un diario de la capital: "En estos días hemos oído a Madrid. Le hemos oído desde Nueva York como si no nos separaran algunos millares de kilómetros. ¿Os imagináis nuestra emoción? La radiotelefonía está acercándonos a todos... El radio nos une a viva voz..., sustituirá al telégrafo y al teléfono el día —no lejano, seguramente— en que cada uno de nosotros pueda comunicarse con quien quiera y cuando quiera". Cuenta luego Zárraga cómo se habían unido varias de las más importantes estaciones radiotelefónicas de Norteamérica para ofrecer una audición a un público calculado en unos 15 millones de personas. Añade: "Para ese acto se eligió a una gloriosa artista española: Lucrecia Bori, la sin rival cantante del Metropolitan,

que obtuvo un éxito inmenso. Lucrecia Bori fue así la primer artista que ha cantado para un público mucho más numeroso que todos los habitantes de una nación. Se discuten los perjuicios que estos conciertos pudieran irrogar a los teatros de ópera. Gracias al radio podrán admirar los madrileños a esta deliciosa e incomparable Lucrecia Bori, ídolo de los americanos. Aunque no sea en el Teatro Real...”.

Estas palabras del periodista nos traen, además de la anécdota, un tema importante. Lo mismo que, erróneamente, se creyó en un principio que la radio podía perjudicar a las ventas de discos —nuestras viejas “Columbia” y “Odeón” se negaban a vender sus discos a las emisoras, cuando ahora los regalan—, se apuntó también la idea de que el receptor podría sustituir a la representación teatral. Es algo que hoy nos hace sonreír.

El disco y la radio, como medios exclusivamente sonoros, favorecen de manera grande a la ópera en unos aspectos y la perjudican en otros. Hay que agradecer al disco y la radio el hecho de ser los únicos vehículos para la ópera en lugares donde no se representa o donde, como en Madrid, el aficionado se ve limitado a un breve festival que, aun siendo digno del mejor aplauso, no puede alcanzar un valor semejante al de una temporada completa. Disco y radio realzan a la ópera como género musical. La Radio Nacional en primer lugar, y también algunas de las privadas, prestan a la ópera una atención continuada y periódica. El disco

moderno, con su normal complemento del libreto, permite la audición minuciosa, atenta e íntima, con la posibilidad de saber lo que aquellos personajes están diciendo. Esto nos lleva directamente a otro problema: el del idioma en que la ópera se canta.

En aquellos países donde la ópera es realmente un género nacional, no choca nada la costumbre de las traducciones, que muchas veces son compatibles con otras representaciones en el idioma original. Personalmente me siento inclinado a la interpretación en la lengua original, quizá por el hecho reconocido de que cada idioma tiene su música. Oír "Carmen" o "Manon" en italiano me produce un efecto extraño, algo así como si a la propia música se le quitase algo de su valor. Por otra parte, la traducción es siempre peligrosísima. Los libretos que tengan algún valor poético, pueden perderlo en la versión, y en los que no lo tengan, resaltarán mucho más las deficiencias. Las traducciones de ópera al castellano —algunas catalanas son acertadas— siempre se han hecho mal. Citemos una vez más aquellas palabras de Mimí en "La bohème" que ha recordado Subirá:

"Breve es la historia mía.
Cual costurera,
yo coso en casa y fuera".

El efecto cómico es irresistible. Y, sin embargo, no deja de resultar extraño que nuestro público se haya acostumbrado a escuchar la

ópera sin entender una palabra. La voz humana parece así convertirse en un instrumento más, perdiendo su virtud de unir la línea musical al valor semántico y poético del texto. Un amigo mío, buen músico y hombre ilustrado, sostiene la peregrina teoría de que los lieder alemanes ganan si no se entiende la letra, porque así queda más de manifiesto su contenido musical. De esta forma, se daría el extraño caso de que los pobres alemanes y austriacos estarían en inferioridad de condiciones ante su propio arte. No podrían gustar de las bellísimas páginas de Schubert como gustamos de ellas los que estamos muy lejos de dominar el rico idioma de Goethe. De otra opinión muy distinta era Ricardo Wagner, que en cierta ocasión se extrañaba de que un ferviente admirador francés se entusiasmase con sus obras sin saber el alemán. El, que soñó el drama lírico como obra de arte integral, no podía concebir el deterioro de uno de sus elementos. Alguna vez se ha señalado que ahí reside el gran fracaso del genial Wagner, que ha quedado en la historia y en el corazón de todos como uno de los más grandes inventores de música, a pesar del indudable valor literario de sus libretos. Y no digamos nada de la escenografía, de la acción teatral, que él consideraba unidos a texto y música en su visión romántica, y que ahora han de ser muy distintos a los que parecían perfectos al autor. Wagner nunca se dio cuenta de que nadie hace arte del porvenir, sino del presente. El ser más o menos compren-

dido es otra cosa. Todo arte avanzado será, pese a todo, arte de su propia época, y estará en el porvenir en cuanto alcance un auténtico valor de supervivencia.

El disco y su aliada la radio —que sólo se libera de la servidumbre por las retransmisiones y las grabaciones en directo— parecen haber creado un tipo especial de aficionado a la ópera, que lo es realmente a una ópera mutilada. Una ópera sin escena es una media ópera. El terrible discófilo, buscador de perfecciones e incansable entusiasta de la odiosa comparación con lo que hay en su discoteca, tiene a su favor sólo una cosa: el haber reencontrado la importancia del texto. Es cierto que muchos libretos nos importan muy poco, pues no todos son “Tristanes”, pero la palabra, la acción y la escena deben recobrar su puesto, y pueden hacerlo, no sólo en la representación directa, sino a través de los medios visuales. En cuanto a la lengua, es cuestión difícil. Recordemos que Gluck compuso su “Ifigenia” sobre un libreto francés, y cuando se hizo una versión alemana, el compositor exigió inflexible ciertas condiciones, y por fin se lanzó a una completa revisión de la música.

Con la estereofonía, llegó una curiosa preocupación a las casas grabadoras. Muchos siguen entendiendo la estereofonía como “oír unas cosas a la derecha y otras a la izquierda”, visión simplista de lo que en realidad quiere ser: una reproducción, lo más fiel posible, del ambiente sonoro de un teatro o una sala de conciertos.

Pero en lo que corresponde a obras escénicas, esa cuestión de la izquierda y la derecha se aprovechó para dar una ilusión del movimiento en los personajes. La cosa no deja de ser algo pueril, pero nos da idea de cómo el medio sonoro se encuentra un poco huérfano, y de algún modo quiere acercarse a lo visual.

El cine ha tratado a la ópera de forma muy varia y desigual. Todos recordamos muchos filmes en los que se han incluido escenas de ópera, desde las biografías cinematográficas de grandes figuras operísticas, hasta los divertidos cambios de decoración durante una representación de "El trovador" en una inolvidable película de los Hermanos Marx. También se ha hecho el rodaje con exteriores y famosos actores, con voces de buenos cantantes, lo que tiene la ventaja de que "Aida" pudo ser Sofía Lóren con una voz de oro. Gran valor tienen las filmaciones realizadas directamente en grandes salas de ópera, sin intención de hacer arte cinematográfico, sino solamente de perpetuar una representación. También hay realizaciones de un género híbrido, como cierto "Parsifal" de no muy fausta recordación. La ópera auténtica traspasada al cine siempre resulta fría. Y cuando no pasa de ser un elemento enriquecedor, su misión no es demasiado gloriosa. El cine ha hecho poco por la ópera, y no se ve muy claro cómo puede hacer más.

Para mí, el medio ideal de difusión de la ópera es la televisión. La televisión une lo auditivo y lo visual. Tiene, como la radio, la po-

sibilidad de la transmisión directa y ello la aleja de la frialdad cinematográfica, pues incluso es posible captar el calor ambiental del público. Naturalmente, el tamaño de la imagen no es ningún factor favorable, pero todo lo demás son ventajas, incluso el sonido, cuya transmisión se realiza en las mejores condiciones posibles. La llegada del color nos hace ya sólo echar de menos la tercera dimensión, pero estoy seguro de que habrá perfeccionamientos que ahora no podemos imaginar. Ya tenemos la "video cassette" como formidable realidad de espectáculo a nuestra elección en hora y lugar. Un factor que a veces resulta negativo en las retransmisiones o grabaciones televisivas, es el virtuosismo de los realizadores que, queriendo mostrar continuamente sus habilidades, conviertan su labor en una cosa de un fatigoso detallismo. Cuando suena una flauta, aparece esa flauta en la imagen. Cuando interviene un personaje, es a él a quien enfoca la cámara correspondiente. Esto puede tener valores indudables, entre ellos el didáctico. Pero hecho de una forma sistemática, se convierte en molesta rutina. Muchas veces queríamos contemplar el conjunto, tal como lo hacemos durante una representación o durante un concierto.

En la historia de la ópera en televisión, volvemos a encontrar las conocidas siglas británicas: BBC. En junio de 1937 la organización radiofónica de Londres transmitió el tercer acto de "Fausto" de Gounod. Tres años después se

televisaba la primera ópera en los Estados Unidos. Fue "Payasos" de Leoncavallo.

Radio y televisión han sido a veces causa directa del nacimiento de nuevas obras. Si existe un teatro radiofónico, en el que lo visual parece sustituirse por medio de los efectos sonoros, también es posible una zarzuela o una ópera para radio. Hay buenos ejemplos aunque no hayan tenido el éxito que hace a una obra famosa y permanente. Si la radio despoja al teatro lírico de muchos de sus importantes elementos, un teatro lírico pensado sólo en el ámbito sonoro podrá tener una validez cierta. En 1932, la entonces Unión Radio premió una llamada "zarzuela antigua" de Gustavo Pittaluga cuyo título era "El loro", que merecería la revisión, a juzgar por las críticas de la época. El planteamiento de un teatro musical para televisión es mucho más claro. Giancarlo Menotti escribió para este medio su ópera breve "Amahl y los visitantes nocturnos" aquí llamada alguna vez "Amahl y los Reyes Magos", que fue transmitida por primera vez en los Estados Unidos en la Nochebuena de 1951. De 1959 es una ópera televisiva de Cristóbal Halffter: "El ladrón de estrellas". Por la curiosa influencia de los medios que hemos estudiado en una ópera española desde su título, recordemos también "Una voz en off" de Xavier Montsalvatge.

La grabación, la transmisión, han sido origen de nuevos capítulos del arte sonoro, desde los "intonarumori" del futurista Russolo, que ya utilizaba la electricidad, hasta la música



concreta y la electrónica. Si no han influido propiamente en la ópera, sí lo han hecho en el nacimiento de nuevos espectáculos audiovisuales, como los "Juegos electrónicos" de Le Corbusier. El futuro puede aún depararnos muchas sorpresas.

Vamos a ver por fin, en resumen breve, la realidad de nuestros medios de comunicación y difusión en lo que respecta a la ópera. Creo que a las editoras de discos no se les puede pedir más de lo que hacen. Los departamentos clásicos, normalmente deficitarios, son mantenidos por motivos de prestigio. Y a pesar de ello, la ópera está bien servida en nuestro mercado. No sólo se encuentran en él versiones varias de las óperas más populares, que se renuevan continuamente manteniendo su puesta al día en relación con los sellos originales extranjeros, sino también de las menos conocidas y de otras que, por distintas causas, no pueden contar todavía, o tal vez nunca, con el apoyo incondicional del gran público. El hecho de que haya dos versiones del "Orfeo" de Monteverdi y otras dos del "Wozzek" bergiano —una de ellas, bien reciente, dirigida por Boulez— es muestra de amplitud y de que, contra lo que muchas veces se dice, no se busca sólo la comercialidad. Podemos encontrar óperas en disco que posiblemente nunca se verán representadas entre nosotros. Las casas editoras merecen, por lo menos, el reconocimiento de sus méritos, el aliento de todos y, cuando fuera posible, alguna ayuda eficaz, en la forma que

sea, sobre todo para la grabación de ópera española.

Radio Nacional dedica un buen número de horas a transmisión de discos y, lo que es más interesante, a retransmisiones en directo o diferidas. Se ofrecen las óperas del Liceo de Barcelona y también muchas representadas fuera de nuestras fronteras, en temporadas normales o en festivales. El festival madrileño anual del Teatro de la Zarzuela y las pequeñas temporadas en provincias, encuentran así una mayor difusión. En las emisoras comerciales, lo que se diga de la ópera puede aplicarse a toda la música seria, ahogada por las otras. Los motivos de esto son complejos, y para analizarlos necesitaríamos un seminario especial. En estos planteamientos de la ópera dentro de los medios españoles, no quiero dejar de citar el nombre de Antonio Fernández-Cid, siempre esforzado paladín de lo lírico en el libro, el periódico, la radio y la televisión, y hasta en una incursión cinematográfica.

Con entusiasmo y estudio puede mejorarse el panorama en la radio. Pero, repito, que disco y radio representan ahora mismo la tabla de salvación para la inmensa mayoría de los operófilos españoles.

Del cine es difícil hablar. Representa un mundo demasiado complejo. Mal se puede hacer cine operístico en un país donde la verdadera ópera es tan pobre. En un eterno y absurdo círculo, no hay ópera española porque no se representa y no se representa porque no

la hay. Esto es al menos lo que se ve en la superficie. Pero si profundizamos más, podremos comprobar que existen los suficientes títulos en nuestra historia operística, para que el género hubiera podido tener una vida casi normal. Los elementos han sido adversos. El tiempo ha pasado, y las obras han ido perdiendo su verdadera situación. Páginas que hubieran hecho buen efecto cuando se escribieron, se encontrarían envejecidas al contacto con el público. En cambio, la vieja "Marina" de Arrieta, se sigue escuchando alguna vez. ¿Por qué? Porque tuvo ese contacto desde el principio. El elemento cinematográfico podría quizá poner algo eficaz en la ópera, pero no es fácil decir cómo.

Iniciativa, imaginación y audacia son necesarias en la televisión, que podría ser el gran medio de popularización de la ópera en España. Lo realizado es totalmente insuficiente. Hace unos días se podía leer en la prensa una queja, que señalaba una situación tristemente real: de las óperas del Liceo de Barcelona, única fuente de suficiente caudal en España, sólo se ofrece algún acto suelto en el segundo programa, que todavía no es de alcance nacional. A cualquiera se le ocurre que la ópera, como género musical y literario, tiene un campo ilimitado en la televisión, que incluso puede hacer mucho en el difícil asunto del idioma cantado, por medio de la sobreimpresión de textos. Creo que los organismos interesados por la ópera en el país, deben buscar con empeño la alianza

televisiva. Todo esfuerzo, todo sacrificio en ese sentido, puede dar magníficos frutos. Desde la pequeña pantalla podría desarrollarse un amplio panorama operístico, en retransmisiones o en producciones propias de TV, donde cabe incluso la adaptación hábilmente hecha. La televisión puede favorecer al máximo la ópera española, que no es, repito, tan pobre como se supone. Una cosa es la miseria real, y otra tener las riquezas, infecundas, olvidadas bajo el polvo.

Los medios nunca pueden sustituir al fin. En este caso, el fin es la representación directa, fuente de emoción y placer estético. Que los medios ayuden y ese fin estará más cerca de todos.

RESUMEN DEL COLOQUIO

Sugerencias:

- 1) Encargos de óperas pensados especialmente para la radio y la televisión.
- 2) Adaptaciones radiofónicas y televisivas de las óperas ya existentes.
- 3) Ayudas especiales a las Casas Discográficas para la edición de óperas españolas.
- 4) Transmisiones en directo de representaciones operísticas.
- 5) Retransmisiones en televisión en condiciones favorables de luz, sonido, etc., para que la versión sea televisivamente lo más perfecta posible.
- 6) Representaciones especiales para jóvenes, conceder bonificaciones en las entradas, permitir su asistencia a los ensayos generales.
- 7) Círculos y sesiones de estudio que comenten la ópera.
- 8) Incorporar la formación operística (historia, audiciones, etc.) en E.G.B., B.U.P., COU y Enseñanza Universitaria.
- 9) Facilitar películas extranjeras de ópera, que las hay estupendas, para que el público se vaya familiarizando con este género.

Intervinieron:

Antonio Iglesias.
Carlos Gómez Amat.
Miguel Roa.
Manuel Alvarez-Buylla.
Miguel Alonso.

FORMACION DEL CANTANTE DE OPERA ESPAÑOL

Por PEDRO LAVIRGEN

No voy a entrar en pormenores técnicos, ni en prolijas exposiciones sobre métodos, que harían interminable esta ponencia y que no cubrirían realmente su finalidad, que es, fundamentalmente, la problemática de la formación del cantante y su enfrentamiento con el momento más delicado: su debut y continuación.

Existe una especie de slogan que he escuchado a más de un profesor de canto: "No existe un método de canto concreto, sino voces con diferentes características, a las que hay que aplicarles el método idóneo". Estoy en absoluto desacuerdo con esta afirmación. El canto, así, sería una de las enseñanzas más difíciles y complejas. Yo creo definitivamente, según mi

experiencia, que el camino es siempre el mismo, que la emisión de la voz tiene una sola mecánica. Naturalmente que existen diversas naturalezas, y esta misma técnica será aplicada con diferente intensidad y servida con medios más o menos generosos. El cantar —también sea dicho en contra de muchas doctas opiniones— es un gran esfuerzo; un esfuerzo ordenado, técnico, pero esfuerzo. Como el que hacen los atletas en una competición. La garganta no es un órgano hecho para cantar, como actividad normal, sino para hablar. Hay pues que convertirla en un instrumento atlético, capaz de resistir el esfuerzo de cuatro actos, a veces extenuante. Hay quien dice que los americanos son los cantantes de ópera mejor preparados del mundo. Aunque pienso que es una afirmación un tanto exagerada, no está totalmente falta de razón. Ellos dan importancia fundamental a la preparación físico-atlética de todo el aparato de fonación. La respiración es para ellos motivo de estudio profundo y constante, porque es la piedra angular de una buena y sana emisión. Y por supuesto cuidan también el cuerpo en general, alimentación, ejercicios, peso, etc., en una palabra, cuidan el máximo equilibrio funcional. Creo que todo esto apoya mi anterior afirmación de que cantar es un esfuerzo, puesto que para hablar no sería necesaria esta especial preparación. En España jamás se ha dado importancia a otra cosa que no sea la voz. Está bien demostrado que la voz por sí sola no sirve para hacer

una carrera. Y aquí viene mi herética afirmación (según los "papas" de la enseñanza vocal) de que para cantar con comodidad y con una emisión lo menos fatigosa posible, y sobre todo con suficiente resistencia, es necesario sacrificar belleza de sonido. Usando términos clásicos en nuestro ambiente, la idea común para conseguir una voz "redonda", con armónicos, con timbre, es canalizar lo más posible la emisión, pero esta canalización se hace casi siempre estrechando, congestionando todo el aparato fonético. Efectivamente, se consigue un sonido más bello, más timbrado y rico en armónicos, pero mucho más fatigoso y menos natural. A veces degenera en lo que llamamos sonido engolado. Soy testigo de muchas caídas en plena juventud vocal por esta obsesión del sonido bello. La laringe y toda la musculatura que interviene en la fonación, no resisten mucho tiempo esta presión constante. Y ahora perdón por referirme a mí, pero soy precisamente un caso a citar como ejemplo de lo opuesto. Hace dieciséis años, cuando debuté, me fue dicho por una gran autoridad músico-vocal española, que no duraría en actividad más de dos años porque cantaba demasiado "abierto" —otro término común en la ópera—, con lo cual forzaba mi garganta, y además el sonido era feo. Según quien así afirmaba, necesitaba "recoger", redondear más el sonido, lo que equivale siempre a estrechar, a congestionar. Han pasado dieciséis años de mi debut, y ésta es la mejor respuesta que he dado a quienes daban dos años de vida

a mi voz. Lo que ellos llaman erróneamente abrir, es simplemente emitir con claridad, con resonancias en zonas altas, "pasando" —por usar un término italiano— la voz sin dañar ni forzar la garganta, y con todo el aire aspirado depositado en el vientre, y nunca en la cavidad torácica alta, que congestionaría la emisión. El aire debe estar siempre bajo y administrado y controlado absolutamente por el diafragma. Quien consigue este control y libera su garganta, creo que puede cantar ópera durante muchos años.

Podría creerse, después de todo lo expresado, que yo desprecio la belleza de la voz. Nada más lejos de esto. Pero creo que en España se da demasiada importancia a este factor con descuido de los otros, tan importantes, o más, que el primero. Hace poco se me ha hecho una entrevista en una revista especializada, y a causa de una de mis respuestas, he recibido algunas cartas, amistosas desde luego, en las que se me tacha poco menos que de loco. La pregunta se refiere a qué elemento es para mí más importante en un cantante de ópera, y yo he dado este orden: talento, corazón, técnica y voz. En esos cuatro factores, pongo la voz en cuarto lugar. Por supuesto que siempre hablo de una voz con unos límites de calidad, por debajo de los cuales, ningún cerebro por brillante que sea, sería capaz de utilizarla profesionalmente. Podría citar ejemplos concretos de cantantes con diversas características que demostrarían mi afirmación, aunque no cito nombres españoles

por obvias razones de delicadeza. Me referiré, no obstante, a un tenor mundialmente famoso en los años treinta y cuarenta: Aureliano Pertile. Aunque personalmente no he podido llegar a escucharle, existe el testimonio vivo de personas de su tiempo que afirman que su voz, como materia original, era decididamente de mediocre calidad. Pero era tan extraordinariamente inteligente, de una sensibilidad tan profunda, que hizo de su voz un instrumento perfecto para el canto, y un emotivo vehículo para transmitir todas las sensaciones que los compositores quisieron vertir en sus óperas. Se dice que ha sido también el más grande técnico en la historia del canto operístico.

Naturalmente he citado un caso extraordinario. Pero existen otros. Podría citar también a María Callas. La lista podría ser abundante. Por supuesto, que lo primero que hay que ver en un posible estudiante de canto, es la voz, y una vez establecido que hay margen para una posible carrera, comenzar la impostación, clareando y limpiando el sonido de engolamientos y forzaduras, con ejercicios sencillos sin forzar nunca la extensión, para lo cual habrá tiempo, y preferentemente con vocales abiertas, como A y O claras. Más adelante se pueden utilizar todas las vocales, porque una vez que la voz está totalmente libre, ella misma se defiende automáticamente de cualquier estrechez o engolamiento. Hablo por propia experiencia. Al principio, es posible que este tipo de impostación haga parecer la voz abierta, sin color, pero

a medida que se avanza en el estudio, si se tiene paciencia, el sonido comenzará a tener redondez, ductilidad y color. Después, el trabajo regular y el tiempo en el teatro, hacen el resto. Con esta emisión clara y sin problemas, los agudos son siempre seguros y rotundos; el cantante sabe por qué camino va y no tiene nunca la preocupación o la incertidumbre si un agudo resultará o no resultará. En el canto no puede esperarse a cara o cruz un *Sí bemol* o un *Do natural*; es necesario estar seguro que vendrá, pues lo contrario, la incertidumbre, el miedo, presuponen siempre una inhibición que perjudica la línea musical, el control y todo el desarrollo del canto.

Todo lo expuesto anteriormente va centrado en el cantante de ópera en potencia. Otra cosa es el cantante de oratorio y líder. Y creo que está demostrado en la práctica que el que se especializa en una o en otra actividad, mal puede rendir a satisfacción en ambas. Salvo casos excepcionales. El cantante de concierto, de oratorio y líder, se prepara normalmente con más profundidad en el aspecto musical y estilístico. Al ser menores las exigencias de volumen y potencia vocal, su emisión tiende más a buscar siempre el sonido más puro y recogido. La práctica de cantar con más intimidad y menos alarde de expresión y acento, les crea un modo que no va con las exigencias de la ópera. Y, por supuesto, el esfuerzo es siempre menor, salvando algún gran oratorio, como el *REQUIEM* de Verdi, que exige un esfuerzo casi

operístico. También podría citar el ejemplo de algún notorio cantante, que del oratorio ha intentado el paso a la ópera, con resultados negativos.

El mínimo tiempo de duración para la impostación de una voz, sería idealmente de tres años. Y la experiencia ha demostrado que los debuts demasiado prematuros, traen siempre malos resultados, a veces con pérdida definitiva de la voz. Algunos ilusos creen que la naturaleza los dotó con la ciencia infusa de la técnica, y debutan incluso sin conocer el solfeo. Y puede existir incluso el deslumbramiento de un inicio de carrera fulgurante. Pero se paga más tarde o más temprano. Lo hemos visto en muchos casos. Por muy dotado que se nazca, por muy bella que sea la voz en su naturaleza, ha de estar siempre controlada por una emisión técnica, que la haga duradera y firme.

CONSERVATORIO

Aunque para hacer una gran carrera como cantante de ópera, no es necesario ningún título académico, es evidente la necesidad de los Conservatorios, donde se obtiene el título que después permite ejercer la enseñanza a quien así lo desea. Pero, ¿están bien organizados los Conservatorios en España por lo que a la enseñanza se refiere? Yo creo seriamente que no. Y a esto se debe que la mayoría de los can-

tantes profesionales españoles hayan salido de academias de canto privadas. Aunque los Conservatorios están dotados de buen profesorado, que ha demostrado su suficiencia mediante unas duras oposiciones, el mal no está aquí, sino en el aislamiento en que se encuentran. En la falta de interés oficial por esta disciplina. Un estudiante que termina en un Conservatorio de provincia, prácticamente debe empezar de nuevo en Madrid o Barcelona, que es donde puede encontrar ambiente y atmósfera operística, teóricamente hablando, porque después, por falta de trabajo en España, el estudiante de Madrid se va a Italia o Alemania a recorrer el calvario de las audiciones por teatros o agencias. Por este sistema, el de las audiciones, y no hay otro, ya se puede imaginar las condiciones excepcionales con que debe estar dotado un cantante en ciernes para hacer suficiente impresión y ser contratado. Los nervios reducen a la mitad sus reales posibilidades y, desgraciadamente, empresarios y agentes sólo tienen en cuenta aquello que oyen. Es un círculo vicioso. No los contratan porque no tienen nombre, y no tienen nombre porque nunca los contratan.

Otro problema es la programación para los exámenes. La que tiene actualmente el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid es absolutamente inadmisibile. Absurda. Y me atrevo a asegurar que no existe una parecida en todo el mundo. Está de tal modo sobrecargada que no hay ningún alumno que pueda llevar todo el programa debidamente preparado. He

visto cómo muchos alumnos han debido efectuar los exámenes leyendo las partituras. En el octavo curso, por ejemplo, el alumno debe llevar aprendido un repertorio, que muchos cantantes profesionales en plena carrera, no tienen. Doce óperas, ochenta lied, dos oratorios completos, etc. Naturalmente es necesaria una radical modificación en este sentido. Y aquí también sugiero una división de estudios. Título para cantante de ópera y título para cantante de oratorio y lied. Con programas diferentes, con cursos diferentes. ¿Por qué si una voz no está dotada para la ópera ha de estudiar forzosamente ópera, o la inversa? Lo importante es que la voz se prepare para aquello que está destinada, y el alumno tenga su formación y su repertorio especializado al final de sus estudios.

Otro problema para la obtención del título es el solfeo. Por supuesto que doy toda la importancia que merece el solfeo para el estudiante de canto, pero también me atrevo a sugerir que sería muy conveniente aligerarlo en sus dificultades, pues más de un estudiante ha renunciado a obtener el título por no poder superar este grave escollo del solfeo. Al estudiante se le obliga a leer en las siete claves, cuando, actualmente, para el canto sólo se utilizan dos: sol y fa. Aun exigiendo dominio riguroso en ambas claves, el reducir el solfeo a estas dos supondría un mayor aprovechamiento práctico para el alumno, que utilizaría el tiem-

po empleado en el solfeo en algo eficaz para su futura actividad.

Otro "pecado" de este mundo de la ópera, de los Conservatorios y los profesores particulares, es la falta de una rigurosa selección en la admisión de alumnos para el estudio del canto. Se comprende un poco que el profesor particular no pueda permitirse el lujo de rechazar a todos los alumnos que él cree no dotados para la carrera. Esa es su profesión, y muy pocos alumnos tendría si así procediera. El vende sencillamente sus conocimientos a quien le interese, independientemente de los resultados finales. He oído muchas injustificadas lamentaciones, culpando al maestro de no hacer carrera. Otra cosa es el Conservatorio, donde la enseñanza es oficial. Existe un criterio poco riguroso para los exámenes de admisión anualmente se reciben aspirantes que no reúnen las mínimas condiciones vocales ni de intuición musical para una posible carrera. Para valorar estas posibilidades, al pretendiente se debería exigir un aria, con más o menos dificultades, pero donde se podrían intuir sus originales dotes. Está demostrado, es cierto, que en esta actividad artística, los juicios prematuros son avances equivocados, pero insisto que, bajo unas condiciones mínimas, no hay lugar a dudas sobre las posibilidades artísticas de una persona, y en este caso, admitirlas al estudio del canto, tiene desagradables consecuencias; en primer lugar, para el propio cantante (o alumno) que alimenta una ilusión, que tarde

o temprano habrá de desechar, a veces con graves daños para su espíritu y su porvenir; la pérdida de tiempo irreparable y, a veces —y no exagero—, la ruina de toda su vida. Creo que los Conservatorios deberían tener a disposición un psiquiatra, para resolver ciertos problemas. Para el centro, una inútil aglomeración de alumnos, pérdida de tiempo y atenciones que deben dirigirse a quienes verdaderamente tienen posibilidades. La edad es otra cosa a tener en cuenta a la hora del ingreso. Aunque no puede establecerse un límite de edad para comenzar el estudio del canto, hay una lógica elemental que nos puede dictar una actitud. En el Conservatorio se admiten estudiantes que afirman ellos mismos su pretensión de estudiar solamente por capricho, o por satisfacer una afición. Todo esto tiene que rectificarse.

Para la formación del cantante de ópera español, existen en España los Conservatorios de provincia, el Reál Conservatorio Superior de Música de Madrid, dos Conservatorios en Barcelona y la Escuela Superior de Canto de Madrid, de relativamente reciente creación. El Conservatorio Superior de Música de Madrid está necesitado de urgente atención. Mayor dotación de profesorado en su doble aspecto vocal y musical. Actualmente no puede ser más precaria su situación. Existe solamente una Cátedra con dos auxiliares para la enseñanza vocal y ningún profesor de repertorio. Ningún pianista. No existe profesor de lenguas —tan necesario— ni de arte dramático, absolutamente

necesario para la ópera-espectáculo. Todo su profesorado se limita a estos tres puestos, uno de los cuales, el del que firma estas líneas, está limitado por evidentes razones de su carrera. ¿Cómo se puede llamar Conservatorio Superior, al menos en su disciplina del canto, a un centro en estas humildes condiciones? Es lógico, pues, que los mejores elementos, los de mayores posibilidades vayan a la Escuela Superior de Canto, que está superatendida en sus más mínimos particulares. ¿Por qué este enorme desequilibrio entre un centro y otro, siendo ambos estatales? El Real Conservatorio es el único que, por ahora, da el título de Profesor de Canto. ¿No sería más lógico que las cosas fuesen a la inversa o al menos en igualdad de atenciones? Porque si la Escuela se califica de Superior, también es Superior el Real Conservatorio. O al menos, ¿por qué no una colaboración entre un centro y otro? Lo ideal (y lo lógico) sería esta mutua colaboración entre ambos centros, ya que parece que ambos no pueden dotarse con igual riqueza de medios. Podría establecerse, por ejemplo, una relación de continuidad de estudios. Puesto que es Escuela Superior, podría albergar uno o dos cursos de perfeccionamiento para los alumnos que vienen de los Conservatorios. O que los alumnos de los Conservatorios españoles, según sus dotes y aprovechamiento en el estudio, tuviesen opción a intervenir en las representaciones operísticas que con todos los requisitos exigibles tienen lugar regularmente en el Teatro de

la Escuela Superior, ya que el Conservatorio no dispone de un teatro semejante, y solamente de un Auditorium, proyectado para conciertos y conferencias. Y si nada de esto se produce, ¿con qué finalidad existe la Escuela Superior de Canto? ¿Qué título se obtiene que sea válido oficialmente? ¿Es necesario que en Madrid existan dos centros oficiales de una misma disciplina y completamente independientes? Sería razonable cuando fuese en beneficio del mismo alumno; es decir, que todos los estudiantes tuviesen la posibilidad de gozar de las dotaciones de ambos centros, pero lógicamente un alumno no puede estar matriculado en los dos al mismo tiempo. Y si lo está en el Conservatorio, no puede disfrutar de las magníficas dotaciones de la Escuela Superior. Me parece una gran cosa la creación de la Escuela porque da categoría a la vida musical de Madrid, porque es un centro que ya existe en otras grandes capitales, pero que si para su subsistencia es necesario menospreciar o dejar aislado el Conservatorio Superior de Música de Madrid, me parece un hecho absolutamente injusto, porque el Conservatorio, como institución, es de inexcusable precedencia en sus viejos cimientos de la vida musical madrileña. Yo aquí pido, o un mayor equilibrio en la dotación de ambos centros, o una mutua colaboración, que incluso se alargue a los Conservatorios de provincia.

Es necesario devolver al Conservatorio de Madrid su categoría y dignidad. Es absolutamente necesario prestigiar y valorar debi-

damente el título que se obtiene en el Conservatorio; que un día se pueda ostentar con orgullo un expediente de estudios hecho en el Conservatorio de Madrid y que, finalmente, un artista exhiba como preeminente dato en su curriculum, el haber hecho sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Teatros. Actividad operística española

La actividad operística española es, desgraciadamente, bastante limitada. Pequeños festivales en provincias: Bilbao, Oviedo, Valencia, Zaragoza, La Coruña. Algo mejor el festival de Madrid. Y un estupendo teatro de ópera en Barcelona: el Gran Teatro del Liceo, con una temporada de cuatro meses y unas setenta representaciones. En los festivales, por obvias razones de brevedad y limitación, no pueden entrar los cantantes recién salidos de los Conservatorios. El Gran Teatro del Liceo da oportunidad regularmente a jóvenes cantantes, pero un solo teatro no puede ser la solución para el porvenir de todos los que empiezan.

La solución es, pues, bien sencilla, aunque utópica, creo, por el momento. Un teatro de ópera estatal, con una temporada continuada donde tuviesen cabida todos los recientes tenores, barítonos, sopranos, bajos, etc., y de allí sí que saldrían debidamente formados y con experiencia de una real práctica de teatro. Pero no hablo de un teatro oficial numéricamente

hablando, sino de un teatro de ópera estatal en sentido genérico, como institución, que tuviese sede en las más importantes y estratégicamente situadas capitales de provincia, como Sevilla, Valencia, Barcelona, Bilbao, La Coruña, etc. Esta sería la única solución efectiva, porque sin despreciar la calidad y buena preparación de los espectáculos, sería la salida de tantos buenos cantantes que se pierden en España, después de años de vanas tentativas de iniciar su carrera. Naturalmente que para esto se exigen presupuestos elevados, pero esta actividad musical forma parte de la integral cultura de un pueblo, y así lo demuestran gran número de países europeos, no siempre económicamente superiores a nosotros. Y yo personalmente puedo ser testimonio de ello, en mis largas correrías por toda Europa, Oeste y Este.

RESUMEN DEL COLOQUIO

Sugerencias:

- 1) Revisión urgente de los planes de estudio referentes a la enseñanza del canto.
- 2) Actualización al mismo tiempo del cuadro de profesores, incorporando a algunos como el de repertorio, director de escena, etc.
- 3) Colaboración y coordinación entre los diversos centros docentes: Conservatorios y Escuela Superior de Canto.

Intervinieron:

Pedro Lavirgen.
Antonio Iglesias.
Carlos Gómez Amat.
Alvaro León Ara.

ASPECTOS LEGALES DE LA OPERA EN ESPAÑA. LAS ASOCIACIONES DE AMIGOS DE LA OPERA

Por ALVARO LEON LARA

“Andorra y Madrid son las únicas capitales europeas que carecen de un teatro de ópera”. Con estas claras y concisas palabras del gran empresario y promotor catalán Juan Antonio Pamias, queda expuesta de forma contundente la difícil situación que la ópera atraviesa en nuestra capital y, consecuentemente, en la totalidad de las provincias españolas, a donde con dificultad puede llegar la acción del Estado en materia de promoción del teatro lírico, si éste no tiene su adecuada proyección en la propia capital.

No soy el más idóneo para hablar de toda la problemática que encierra el tema de la ópera en España. Pienso que hay personas que

con mayor experiencia, conocimientos y veteranía pueden realizar una disección de la actual coyuntura en materia de teatro lírico. Pero estimo que existe un punto de gran importancia en torno al tema, que ha podido crear grandes dificultades con respecto al desarrollo de la ópera, y que sólo la buena fe y voluntad de aquellas personas que han estado al frente de diversos cargos en la Administración Pública española han evitado que se produjeran. Me refiero muy concretamente a la normativa legal que rige y desarrolla la ópera en nuestro país. Como es natural, una elemental norma de cortesía y educación me impide abordar temas que supongan crítica negativa para la labor o actividad desarrollada por diversos departamentos ministeriales y, muy especialmente, para los Ministerios de Información y Turismo y Educación y Ciencia, este último, organizador de tan importantes conversaciones. Mas lo cierto es que existe una proliferación de disposiciones legales dictadas por ambos centros directivos referentes a una misma materia, que de forma definitiva debería ser solucionada y zanjada, a fin de conseguir en el más breve plazo un auténtico desarrollo de ese tan importante género musical.

Iniciemos el estudio de este material legislativo, haciendo un examen de las disposiciones emanadas del Ministerio de Educación y Ciencia en las que se aborda el tema de la ópera.

En primer lugar apareció una Orden Ministerial de 27 de abril de 1940, por la que se creaba la Comisaría General de la Música. En su artículo 1.º se afirma que se crea este centro directivo “para estudiar y proponer a la superioridad resoluciones sobre todo lo referente a la educación y cultura musical de nuestro país y, en general, sobre todos los posibles aspectos de la vida musical española”. Parece deducirse del texto de este artículo 1.º que este órgano que se creaba no ejercería facultades ejecutivas, sino sólo de asesoramiento y estudio. Por otra parte, en el artículo 4.º de la citada orden se concreta el campo de acción de la Comisaría, al exponer que “la competencia de la Comisaría General de la Música se extenderá hasta los límites de la que se asigna al Departamento de Teatro, Música y Danza dependiente de la Dirección General de Propaganda del Ministerio de la Gobernación, con el que mantendrá las necesarias relaciones de coordinación”.

De esta disposición pueden derivarse las siguientes consecuencias:

- no se habla ni de ópera ni de teatro lírico de forma clara y contundente, pues cuando sólo se refiere a teatro, es con la única finalidad de no colisionar con las competencias que, en materia de orden público (autorizaciones de actos y espectáculos), corresponden al Ministerio de la Gobernación;

- parece, se insiste, se trata de un organismo de asesoramiento y estudio, y no ejecutivo, o de gestión.

Es precisamente en 1968, y por una Orden Ministerial de 28 de diciembre (siendo, si no recuerdo mal, Comisario de la Música D. Salvador Pons), cuando, al enumerar los órganos centrales de la Dirección General de Bellas Artes así como sus competencias, se establece en el artículo 6.º que “la Comisaría General de la Música es el órgano consultivo y planificador de la política musical que a la Dirección General de Bellas Artes compete en todos sus aspectos, pedagógico, de promoción de jóvenes valores, de relación internacional de *organización de actividades de música, danza y ópera*.”

Ya en esta disposición hay aspectos de interés que son:

- con independencia de ser la Comisaría un órgano consultivo y planificador, aparece ya como un órgano ejecutivo, al encomendársele la organización de música, danza y ópera;
- curiosamente, la Dirección General de Bellas Artes se inhibe de todo conocimiento y actuación en materia de zarzuela, género lírico español;
- se habla por primera vez de la ópera. Algo se ha avanzado en 28 años;
- ya se produce la colisión entre los Ministerios de Educación y Ciencia e Infor-

mación y Turismo, especialmente al hacer referencia el Decreto de reorganización de este último, de fecha 18 de enero de 1968 —en lo que respecta a las competencias de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos—, a la “ordenación, protección, regulación y fomento de la cinematografía, el teatro y, en general, *los espectáculos públicos no deportivos*, como competencia propia”.

Finalmente, por Orden Ministerial de 22 de enero de 1969 se determina la estructura y funciones de la Comisaría General de la Música, indicando que corresponde a dicha Comisaría “...la promoción, difusión y tutela de las actividades relativas a la música, la danza y la ópera, así como la organización y desarrollo de manifestaciones en estos campos y su proyección internacional”, para continuar afirmando en su artículo 4.º que “al Departamento de Entidades y Actos Musicales corresponderá la realización de cuantas lleve a cabo la Dirección General en el campo de la música, la danza y la ópera, en especial las relativas al futuro Teatro Nacional de la Opera...”.

Y, en tanto, ¿qué ocurre con el Ministerio de Información y Turismo? Vamos a considerar dos etapas:

- Hay una primera, en la que se establecen como competencias de la antigua Dirección General de Cinematografía y

Teatro las de "tutelar" la ordenación, protección, regulación y fomento del teatro y de la cinematografía y "en general de los espectáculos públicos no deportivos, sin perjuicio de la competencia específica de otros departamentos". (Decreto-Ley de creación del Ministerio de Información y Turismo de 19 de julio de 1951 y Decreto de 8 de noviembre de 1962, por el que se concretan las atribuciones de la Dirección General de Cinematografía y Teatro).

Es de apreciar en estas dos disposiciones, que se habla como competencia de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, la de los espectáculos públicos no deportivos (¿es la ópera espectáculo deportivo?) sin perjuicio de la competencia específica de otros departamentos. A juicio particular estimo que con esta "coletilla", siempre se hace referencia a las atribuciones que en materia de orden público corresponden al Ministerio de la Gobernación.

En un segundo momento, y durante el mandato en el Departamento de los Ministros Fraga y Sánchez Bella, se sigue considerando competencia propia la de "los espectáculos públicos", pero ya sin hacer referencia "a la competencia específica de otros departamentos" (Decreto de 18 de enero de 1968, por el que se

reorganiza el Ministerio de Información y Turismo como consecuencia de la reducción del gasto público, Decreto también de reorganización de 21 de marzo de 1970 y Decreto de 18 de agosto de 1972, por el que se crea la Dirección General de Espectáculos y modifica la denominación de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos).

Y estamos, al fin, en la actualidad, donde, de hace 18 meses hasta el momento presente, se han producido dos disposiciones que ratifican esta situación confusa en materia de ópera.

Por su parte, el Ministerio de Información y Turismo, con la "Administración Cabanillas", dicta el Decreto 28/74 de 11 de enero, por el que se crea por primera vez en el país la Dirección General de Teatro, que tendrá atribuidas las funciones de ordenación, protección, regulación y fomento del teatro y diversos espectáculos no cinematográficos atribuidos al departamento por las disposiciones vigentes. Por Decreto 2532/74 de 9 de agosto asimismo en el artículo 8 confirma estas competencias, atribuyendo más concretamente a la Subdirección General de Espectáculos Varios "el fomento, ordenación y regulación de todos aquellos espectáculos de carácter teatral que no se integran en el género de verso o dramático, así como de los espectáculos competitivos atribuidos al departamento". Y en la Orden Ministerial de 31 de enero de 1975 que desarrolla este

último Decreto, estableciendo la estructuración del Ministerio, se crean en la Subdirección General de Espectáculos Varios las Secciones de *Teatro Lírico y Coreográfico*, Circo y Variedades, Espectáculos Diversos y Difusión y Proyectos. Al primero de estos departamentos se le encomienda "el fomento y desarrollo de los géneros lírico y coreográfico de carácter empresarial privado, en sus vertientes universales y españolas".

A su vez, el Ministerio de Educación y Ciencia, por Decreto 29933/74 de 25 de octubre encomienda a la Comisaría Nacional de la Música (artículo sexto) "la promoción, difusión y tutela de las actividades relativas a la música, la danza y la ópera, así como la organización y desarrollo de manifestaciones en estos campos y su proyección nacional e internacional".

Al llegar a este punto se produce, nuevamente, una duplicidad de competencias administrativas que parece, en cierto modo, contraria al mismo espíritu de "simplificación administrativa" a la que hace referencia la propia exposición de motivos del Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia. Parece indudable que la danza y la ópera, en sus aspectos no docentes, son espectáculos y, en concreto, manifestaciones teatrales específicas cuyas competencias deben ser adscritas a un sólo centro directivo. La elección de cuál debe ser éste no va a ser planteada en la presente ponencia. El encuadramiento posible de estos conceptos se deja al criterio de cada persona.

¿Qué supone este maremagnum de normas, la mayoría de las veces un tanto encontradas? En realidad se está repitiendo una vez más una situación legal en que, por una serie de circunstancias ajenas al caso, son diversos los departamentos ministeriales que tienen competencia sobre un aspecto concreto. Pongo por ejemplo el tema de la sanidad, actualmente dependiente de tres o cuatro ministerios, o el de las salas de fiestas, con competencia, al menos de dos departamentos, o el de los toros, etc., etc.

Ahora bien, ¿quiere decir todo lo expuesto que no hay solución al problema? En absoluto, basta con echar una mirada a los diversos países que nos rodean, y muy concretamente a los europeos, para darse cuenta que tenemos la solución en nuestras manos, a partir del momento y ahora en que la coordinación sea la norma a seguir en la actuación legislativa y orgánica de la Administración española. Como decía, tomemos por ejemplo ocho países y observemos su estructuración orgánica a nivel ministerial, uno a uno (con toda intención he elegido cuatro naciones socialistas y cuatro, vamos a llamarlas de régimen capitalista):

REPUBLICA DEMOCRATICA ALEMANA.—
La ópera depende del Ministerio de Asuntos Culturales, que funciona con absoluta independencia del "Ministerio de Enseñanza del Pueblo" (auténtico ministerio de Educación Nacional) y del departamento que, no a nivel mi-

nisterial desarrolla su actividad en materia de promoción turística.

POLONIA.—Igual situación: la ópera dependiendo del Ministerio de Cultura, que funciona con absoluta independencia de los de Educación Nacional y Ciencias, Tecnología y Enseñanza Superior, a los cuales está encomendada la docencia.

HUNGRÍA.—El Ministerio de la Cultura marca las directrices políticas de la ópera. Con independencia existe un Ministerio de Educación.

CHECOSLOVAQUIA.—Existe un Ministerio de Cultura, del cual depende la ópera como espectáculo y un Ministerio independiente de Educación.

FRANCIA.—Existe un Secretariado de Estado (en realidad un Ministerio) de la Cultura con competencia en materia de teatro lírico y dramático, así como del desarrollo de todas las actividades en materia de espectáculos y un Ministerio de Educación, dedicado a la docencia, absolutamente independiente.

ITALIA.—Aquí es quizá donde únicamente se produce una situación análoga a la existente en España. Existe un Ministerio de Instrucción Pública, es decir, nuestro Ministerio de Educación y Ciencia, y con independencia de él, un Ministerio de Turismo y del Espectáculo, en el cual quedan encuadradas todas las actividades operísticas.

REPUBLICA FEDERAL ALEMANA.—También existe aquí una situación distinta a la de la mayoría de los países a los que se ha hecho referencia. La ópera depende de los Ministerios de Cultura de cada "lander" o región, que conocen de temas en materia de espectáculos y de educación. La coordinación se produce para la República Federal de Alemania en Bonn, donde existe un Secretariado de la Conferencia Permanente de los Ministerios de Cultura de los "lander".

BELGICA.—Este país cuenta con Departamentos distintos de Educación y Cultura, dependiendo de este último la ópera. A título anecdótico hay que reseñar que, en realidad, hay dos Ministerios de Cultura y dos de Educación, para valones y flamencos.

¿Cabría la posibilidad de aplicar esta fórmula en nuestro país? En principio parece que no habría inconveniente en ello, siempre que se absorbiesen competencias de los Ministerios de Educación y Ciencia, Información y Turismo e incluso Gobernación, con el fin de crear un departamento ministerial ágil y moderno en su estructuración, capaz de realizar una vasta operación cultural con proyección en todo el territorio nacional y de acuerdo con un criterio unitario en lo referente al establecimiento de directrices. Con independencia de mi criterio personal, no puede negarse que es ésta una posición defendida por importantes personalidades del país, que ven en la creación de este

posible nuevo departamento ministerial la solución clara a cuantos problemas existen en la actualidad.

Ha quedado planteada la situación legal y la posible solución a este problema por la que todo el país pide una postura concisa por parte de la Administración española. Ahora bien, en este período, ¿qué se ha hecho por la ópera en España? Dejemos a un lado este intento de temporadas realizadas en Madrid, donde los Festivales Internacionales de ópera que durante doce años consecutivos se han venido desarrollando cubren esta vergonzosa laguna que la capital de España padece. Dejemos también a un lado las temporadas de ópera del Gran Teatro del Liceo de Barcelona que, pese a la falta de asistencia por parte de la Administración Central, son un ejemplo a seguir, por la importancia de los espectáculos programados, por la austera economía impuesta y por el prestigio y resonancia que en el mundo de la lírica poseen. España no se circunscribe a Madrid y Barcelona. España la constituyen otras tantas ciudades que, pese a esa cicatería obligada por la falta de medios económicos dedicados al mundo de la lírica, han realizado una importantísima labor en los últimos treinta años.

Considero que la organización de 27 temporadas de ópera en Oviedo o las 23 de Bilbao es una auténtica proeza que, infortunadamente, sólo pueden ser imputadas a la ilusión, a la entrega y quizá diría que a la alocada

intención de unos amantes de la lírica que, con riesgo de sus propias economías, han permitido el desarrollo de dignísimas temporadas o festivales en los últimos años. Esos amantes de la lírica no son otros que los Amigos de la Opera que, en forma de Asociación, se han constituido a lo largo y ancho de todo el territorio nacional. Y cuando se habla de Amigos de la Opera deseo hacer constar que no solamente me refiero a las Asociaciones de Amigos de la Opera legalmente constituidas (la de Madrid, la de Valencia, la de Bilbao, la de La Coruña, la de Las Palmas, la de Tenerife, la de Málaga y quizá alguna otra en trámite de creación), sino también a aquellas autoridades que, en el ejercicio de su cargo, han promocionado de forma categórica la celebración de estos ciclos líricos, no sólo convenciendo a los miembros de las corporaciones que han presidido, sino incluso, en algunos casos (afortunadamente, los menos), imponiendo su criterio en pro del desarrollo de la cultura, a través, en estos casos, de la presencia de espectáculos líricos.

Quizá sea de justicia hablar de dos festivales que, hermanados en su programación, han constituido un pilar base en la promoción de los aficionados a la ópera. Me refiero a Bilbao y Oviedo. Si bien la segunda de las capitales indicadas tiene más antigüedad, el caso de Bilbao es ejemplar. No puedo negar que mi admiración por este festival es absoluta; pero ello tiene su causa primordial en el conocimiento por mi parte de la existencia de una deuda

aproximada, de unos cinco millones de pesetas, contraída a través de los últimos años de celebración de festivales, cuya cifra está siendo diariamente defendida y absorbida por unos entusiastas de la ópera, que permite la presencia anual en la capital vizcaína de las más importantes figuras de la lírica, hoy, salvando todas las dificultades de orden económico y de organización que ello supone. ¿Qué decir de las 23 temporadas efectuadas, de los 1.292 socios de la A.B.A.O., de su trabajo incansable desde el año 53, de sus 48 títulos programados y 154 representaciones efectuadas?

Oviedo es, posiblemente, el decano de los Festivales de Opera españoles, al menos en esta última etapa que parte de 1939. Desde hace 27 años, el Ayuntamiento de la capital asturiana viene celebrando periódicamente unos festivales, que han permitido crear una de las aficiones más entendidas en materia lírica y que vive en torno al mundo de la ópera con un apasionamiento realmente excepcional. Son conocidas las tertulias que en Oviedo existen en diversos centros culturales, que tienen por eje de sus conversaciones el “do” de pecho de Pavarotti, el “re” natural de Kraus o las inolvidables sesiones de nuestro gran tenor Fleta. Bien es verdad que esta afición a la ópera en Oviedo no se hubiera podido crear y mantener posteriormente sin la actuación decisiva de su Ayuntamiento, corporación que se encarga de la organización del festival —en íntima colaboración con la Asociación Bilbaína de Amigos

de la Opera—, absorbiendo el déficit que naturalmente se produce al llevar a cabo un festival de esta naturaleza. Este festival ha tenido en estos 27 años un 95 % de espectadores, se han presentado 47 títulos diferentes (siendo el autor más representado, como es natural, Verdi) y se han efectuado 160 sesiones. No sólo por admiración personal, sino también por razones absolutamente objetivas, no puedo dejar de hablar de un alcalde ejemplar, posiblemente entre nosotros, con motivo de estas conversaciones: me refiero a Manuel Alvarez Buylla, alcalde hasta hace muy pocas fechas de Oviedo que con su valiente y tesonera actitud ha permitido consolidar para el futuro con carácter oficial la realización de los Festivales de Opera.

También por tierras del norte existen otros dos festivales que llevan un camino paralelo. Me refiero a La Coruña y Vigo. Siempre con la intención de destacar lo más positivo en las realizaciones de cada Asociación de Amigos de la Opera, creo que es interesante hacer referencia a la experiencia efectuada por La Coruña, de manos del incansable e inteligente Comisario Luis Iglesias de Souza que, aprovechándose de la construcción de un Palacio de Deportes en aquella ciudad, ha logrado ofrecer representaciones multitudinarias, con importantes resultados artísticos y sensible reducción del precio de las localidades, obteniendo de esta forma la popularización de un género tan criticado por su supuesto carácter clasista. Como datos de interés que confirman estos hechos

pueden citarse las cinco mil personas (el 100 % del aforo) que han presenciado en cinco ocasiones las óperas "Aida", "Nabucco", "Carmen", "Turandot" y "Marina", habiendo sido el precio más elevado de las localidades el de 200 pesetas, existiendo entradas desde la módica cantidad de 12,50 pesetas, y habiéndose dado gratis el pasado año las localidades de grada.

Por su parte, Vigo, en tono menor respecto a La Coruña en lo referente al número de funciones dadas anualmente, también ha llevado a cabo en los últimos años un indudable esfuerzo en cuanto a la promoción operística, ofreciendo durante los meses de verano una media de cuatro representaciones. Ello no sería posible sin el respaldo moral y económico de una persona como es Camilo Veiga quien, incluso a expensas de su propia economía, viene soportando casi en solitario las elevadísimas cargas que la realización de un festival comporta.

Una asociación que precisamente por la falta de apoyo oficial a nivel provincial en estos últimos años pasa por momentos delicados es la malagueña, presidida por José Giménez. Esta entidad tiene siete años de vida y en colaboración con el Ayuntamiento de la capital había llevado a cabo algunas temporadas. Pero, al retirar aquella corporación su ayuda, la actividad de la asociación malacitana se ha visto limitada a la realización de conferencias, conciertos con orquesta y recitales, y demás actos que han mantenido vivo el "fuego sagrado"

durante los últimos tres años. Al parecer se ha llegado ya a un acuerdo con las autoridades municipales para que esta asociación, única en Andalucía que cuenta con unos 150 socios, reanude sus festivales, presentando nuevamente ante el público los más importantes títulos.

Estimo que una de las pruebas más irrefutables de este progresivo aumento en el interés por la ópera está en el hecho de la aparición de nuevas asociaciones, creadas en los últimos años, y que muy concretamente son las de Valencia (A.V.A.O.), Las Palmas de Gran Canaria (A.C.A.O.) y Santa Cruz de Tenerife (A.T.A.O.). Las dos primeras tienen prácticamente los mismos años de vida. En este año y justo en estas fechas celebran ambas asociaciones su quinto festival. Asimismo también se han lanzado por el camino de la doble representación, con asistencia masiva en cada una de ellas de un público apasionado que, a pesar de los pocos años de experiencia que, en su mayoría, tienen acumulados, poseen hoy conocimientos operísticos más que sobrados para codearse con las mejores aficiones españolas. Una simple observación de las temporadas preparadas para el presente curso constituye clara muestra de esta auténtica calidad de los programas valenciano y canario. Valencia, con sus 1.427 asociados, ofrece, en doble representación —se insiste— los siguientes títulos: “Tannhauser” y “El buque fantasma”, de Wagner; “Mefistófele”, de Boito; “La Bohème” y “La fanciulla del West”, de Puccini; “El trovador”, de

Verdi, y "Werther", de Massenet. Las Palmas de Gran Canaria pone en escena en estos días "María Estuardo", de Donizetti; "Tosca", de Puccini; "Macbeth" y "Otello", de Verdi, y "Los cuentos de Hoffmann", de Offenbach. La presencia de nombres como los de Joan Sutherland, Birgit Nilsson, Ingrid Bjoner y de nuestras Ana Higuera e Isabel Penagos dan idea de la importancia y calidad de este festival, así como de los realizados anteriormente.

La A.T.A.O. (Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera) es de reciente constitución: 1971; cuenta con unos quinientos socios y ha realizado cuatro pequeñas temporadas, habiendo presentado en ellas tres títulos. Es importante reseñar en este caso concreto la importante aportación de coros locales, que permitirán en un futuro no muy lejano abordar a esta asociación la puesta en escena de otras óperas, por importantes que sean sus dificultades musicales. Finalmente y como colofón a esta enumeración de festivales y asociaciones, he de hacer especial referencia a las temporadas que Zaragoza desarrolla desde hace trece años y que cada vez van siendo superadas en calidad, por la presencia de auténticos divos de la categoría de Montserrat Caballé, Alfredo Kraus, Vicente Sardinero, Jaime Aragall y tantos otros que, para satisfacción de todos, en su mayoría son nacionales.

Es innegable que la actividad y los esfuerzos realizados por todas estas asociaciones de Amigos de la Opera y corporaciones municipa-

les han sido de extraordinaria importancia. Pero a pesar de ello y aun contando con la ayuda que por parte de los Ministerios de Educación y Ciencia e Información y Turismo se les ha prestado (por lo general en cuantía realmente reducida, al menos habida cuenta el alto costo que supone un festival de ópera), la vida de estas asociaciones de Amigos de la Ópera es realmente dura y difícil, y no ya desde el punto de vista económico, sino también muy principalmente a la vista de las dificultades que encierra la contratación de artistas, la disponibilidad de conjuntos orquestales y vocales adecuados a una buena representación, elementos escenográficos y luminotécnicos de calidad, etc., etc. La realidad de todos estos problemas aconsejó a los representantes de diversas asociaciones reunidos en el Ministerio de Información y Turismo, la conveniencia de crear una nueva asociación a nivel nacional, que reuniera a todos sus representantes en un mismo ente, a fin de servir, al menos, en un principio, de instrumento de coordinación y presión frente a la Administración del Estado, presentando a ésta, de forma conjunta, los problemas que la ópera tiene planteados en España y, muy concretamente, en provincias, tratando de encontrar soluciones que permitan la promoción de este espectáculo en el país. Estas fueron las razones por las cuales se iniciaron los trámites de constitución de una asociación española de Amigos de la Ópera que, por razones de tipo legal, en último momento ha va-

riado su denominación, por el de Asociación Española de Amigos de la Lírica (A.E.D.A.L.), que con fecha 27 de febrero del presente año ha sido reconocida y autorizada para actuar por el Ministerio de la Gobernación.

Según queda configurado en el artículo primero de los Estatutos de esta asociación, "Se constituye en Madrid la ASOCIACION ESPAÑOLA DE AMIGOS DE LA LIRICA (A.E.D.A.L.) para agrupar a todas las personas naturales que deseen cooperar al desarrollo de cuantas manifestaciones teatrales, líricas, coreográficas y musicales puedan producirse en el ámbito nacional, orientando sus esfuerzos individuales y colectivos al bien común, y concretamente, hacia la promoción artístico-cultural, sin ánimo de lucro, al margen de objetivos total o parcialmente mercantiles". Asimismo, y según establece el artículo segundo, "son fines de la asociación, los que seguidamente se especifican:

- estudio de cuantas iniciativas y proyectos tengan una finalidad dirigida principalmente a la promoción de las actividades propias de la asociación;
- elevación conjunta a los órganos competentes de la Administración del Estado de aquellas solicitudes de ayuda de diverso género, necesarias para el desarrollo de las aludidas manifestaciones teatrales, líricas, coreográficas y musicales, organizadas por aquellas entidades o corpora-

- ciones públicas o asociaciones privadas que no persigan un fin lucrativo;
- coordinación en la programación de los diversos festivales y campañas que reúnan las características determinadas en el párrafo precedente;
 - proyectos relacionados con la formación de cuerpos o equipos estables aptos para ser utilizados en las diversas actividades organizadas;
 - cuantas sugerencias deban ser planteadas con carácter general, siempre que redunden en beneficio del fomento y desarrollo, a nivel nacional, del teatro lírico y coreográfico y de cuantas manifestaciones estrictamente musicales se programen”.

Precisamente con el fin de iniciar el funcionamiento y la marcha de la A.E.D.A.L., el pasado día 14 ha tenido lugar en las dependencias de la Dirección General de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo, una primera reunión, dirigida a establecer las directrices de actuación en estos primeros momentos de vida de la asociación, así como designar las personas que en esta inicial etapa han de regir sus destinos. A.E.D.A.L. espera a que en ella estén representados todos aquellos aficionados a la ópera existentes en el país, y si bien no se considera como órgano de gestión directa, sí las personas que están al frente de la misma estiman que puede ser

un instrumento de gran utilidad a la hora de plantear ante el Gobierno todos los problemas ya citados, haciendo tomar conciencia a aquél de la necesidad de promocionar un género musical que, de siempre, ha situado a España a la cabecera de todos los países, proporcionando los más grandes e ilustres intérpretes de la lírica.

RESUMEN DEL COLOQUIO

Sugerencias:

- 1) Ante la duplicidad de competencias de los Ministerios de Información y Turismo y Educación y Ciencia, relativas a este tema, se sugiere la unificación de lo legislado y que se coordinen fuerzas e iniciativas.
- 2) Intensificar la ayuda estatal a las temporadas de ópera en provincias.
- 3) Proponer a los organizadores de estas temporadas que no olviden el repertorio operístico español, así como hacer encargos a nuestros compositores.

Intervinieron:

Alvaro León Ara.
Manuel Alvarez-Buylla.
Carlos Gómez Amat.
Miguel Alonso.
Xavier Montsalvatge.

EL COMPOSITOR ANTE LA OPERA

Por XAVIER MONTSALVATGE

Voy a intentar una aproximación a la ópera contemplada desde el punto de vista del compositor, más concretamente, desde mi óptica personal. El comentario, por lo tanto, no podré evitar que reúna más interrogantes que afirmaciones, ya que empiezo por considerar que el concepto ópera admite varias interpretaciones y está en constante revisión.

Mi punto de vista será pues, vago y meramente expositivo, susceptible de dar lugar, tal vez, a un intercambio de opiniones, aunque lo enfoque de forma, como he dicho, muy personal y particular.

Para empezar diré que una exposición del tema como podría hacerlo en mi condición de

crítico musical, creo que tendría menos aliciente que abordándolo con los planteamientos que debí afrontar en las tres ocasiones en que me decidí a componer para el teatro operístico. La primera es ya lejana; hace 25 años. Había dado a conocer entonces mis Canciones Negras en Barcelona y muy poco después en el Ateneo de Madrid con una pequeña orquesta acompañante de la liederista Mercedes Plantada, y me propusieron escribir una ópera en un acto para el Teatro del Liceo.

Aunque me detenga un poco en la anécdota, recordaré aquellas circunstancias porque influyeron en la gestación de la obra, lo que después me ha hecho pensar en un hecho generalizado, en una constante que se ha producido en toda la historia de la ópera: los compositores han escrito música de cámara o incluso sinfónica, casi siempre sin otra preocupación práctica que la de ofrecerla a un intérprete o a una orquesta. El compositor que afronta la ópera, sobre todo modernamente, se encuentra con tres barreras difíciles de sobrepasar satisfactoriamente. La primera es la selección en el reparto de intérpretes, que acostumbran a ser bastantes, con papeles de diferente importancia, lo que ocasiona un buen número de problemas de susceptibilidad, de rango y de preferencias que van hasta la medición milimétrica del tamaño de las letras con las que sus nombres se inscriben en el programa y en los carteles. En este terreno, los cantantes acostumbran a exigir considerando la redacción

tipográfica como una cuestión de honor profesional.

La segunda barrera es poder llegar a un acuerdo respecto a la puesta en escena. El 90 por 100 de las óperas en repertorio, escenográficamente están resueltas, salvo en casos especiales. La realización de decorados y vestuario para un estreno representa una inversión considerable de dinero, en la mayoría de los casos a fondo perdido. Y a causa de esto y de otros factores similares, surge la tercera barrera: la del empresario o entidad que defiende los intereses del teatro, como es natural, y que sabe que con una creación —particularmente si es de autor nacional— hará un pésimo negocio comparado con el resultado positivo que siempre alcanzará con una ópera de Puccini, de Verdi o incluso de Wagner, con artistas especialistas en su interpretación y con la posibilidad de no multiplicar demasiado los ensayos.

Ciertamente, todos estaremos de acuerdo que la ópera no tiene por finalidad la realización de un negocio, sino la consecución de un objetivo artístico y cultural. Sobre esto no hay dudas, pero tampoco deberían existir en el plano de los conciertos y en realidad no es así, generalizando un poco. En la ópera, la cosa se complica todavía más porque es un espectáculo siempre caro para el público, y el que paga, como es natural, exige sin andarse con remilgos. Un concierto mediocre, puede pasar sin pena ni gloria. Una ópera nueva, puede ser un éxito, pero si no lo es, si no da lo que

el público espera —tanto en la interpretación como en la realidad de la pieza propiamente dicha— se produce fácilmente el escándalo, la protesta apasionada y ruidosa. Y en estos casos no es solamente al autor y los intérpretes que cargan con el fracaso, sino los responsables de que se haya emprendido el montaje del espectáculo. Es obvio que esta circunstancia condiciona grandemente las decisiones de los empresarios y de cualquier organismo que aborda la aventura de crear una ópera inédita.

Volviendo a la anécdota personal, diré que las tres barreras aludidas las vencí sin grandes problemas. Era en 1946. Doña Lola Rodríguez de Aragón había optado, con un grupo determinado, a la empresa del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, entonces vacante, y en su propuesta de programa general incluía una ópera mía en un acto, que debía presentarse junto con otra del compositor Carlos Surinach y “El Giravolt de Maig” de Eduardo Toldrá. Cuando estaba en las dudas de qué tipo de ópera iba a realizar, la dirección del Liceo fue otorgada a otro grupo, en el que figuraba el maestro Anovazzi y don Juan Antonio Pamias, actual empresario. Estos me llamaron diciéndome que habían decidido hacerse suyo el proyecto de Lola Rodríguez de Aragón y que llevara adelante la composición que se iba a estrenar —como así fue— a primeros de enero de 1947. Y entonces, se me planteó el problema estético a que he aludido antes. Mejor dicho: tuve que decidirme por una orientación con-

creta. Y entre las varias opciones, me incliné por la ópera de magia, por la fábula escenificada y convertida en ópera-ballet. Con un texto en verso de mi amigo el escritor Néstor Luján, basado en la conocida fábula de Perrault, realizamos "El Gato con Botas", que tuvo por protagonista —en el papel de gato, naturalmente— a la soprano Toñy Rosado.

Hace pocos días, me han mandado de la editorial Southern de Nueva York la edición en papel de dicha ópera, lo que me ha inclinado a mirármela —después de veintiocho años— y reflexionar sobre la validez, no de aquella música (extremo que ahora dejo al margen), sino de mi objetivo. Y de esta reflexión surge el primer interrogante. Es el siguiente: ¿puede la ópera ser (como es mi modesto "Gato con botas") un espectáculo lírico sobre un tema fantástico, de leyenda o épico, sin correspondencia directa con la profundidad anímica de los personajes y la tensión dramática de las situaciones? En principio, yo opinaría que no, porque desde sus orígenes (casi podríamos decir desde el "Orfeo" de Monteverdi) la ópera ha representado la glosa de unas problemáticas humanas a las que la música y la realidad escénica les ha dado nuevas proyecciones, creando una segunda realidad. Pero en este caso entonces deberíamos descartar de la parcela operística las vivas creaciones de Lully; deberíamos marginar "La flauta mágica" de Mozart y, aproximándonos en el tiempo, prescindir de "Le Coq d'or" de Rimsky,

“El Castillo de Barba-Azul” de Bartok, “El Ruyseñor” de Strawinsky, su “Edipus Rex” y tantas otras creaciones donde la música vivifica unas imágenes, unos personajes imaginarios y totalmente convencionales. La pregunta queda pues en el aire.

Mi segunda experiencia en el campo de la ópera la llevé a cabo quince años después, en enero de 1962. Me había replanteado su realización partiendo de un nuevo supuesto que también quisiera someter a la consideración de los que después se decidan a opinar al respecto. Dicho supuesto se podría concretar en otra pregunta: la música, en la ópera, ¿debe estar al servicio de una realidad anímica; debe presentarnos y realzar las tensiones espirituales de los personajes, de su circunstancia y de la acción dramática que de ello se derive?

Seguramente que todos estamos pensando ahora que la respuesta debe ser evidentemente afirmativa. Pero entonces nos encontramos con que la ópera deberá tener un sentido intrínsecamente realista, “verista” como la calificaban los italianos después de Verdi. Y entonces resulta que esta ópera, por las características de su misma estructura, por exigir premisas tan poco realistas como son que los personajes se expresen cantando y que deba mantenerse en escena un clima ficticio y forzosamente espectacular (sin escenografía, sin teatro propiamente dicho, no hay ópera) no puede en nuestra época reflejar realidades auténticas, vivas y concisas.

Ante esta vacilación conceptual pensé que podía escoger un camino intermedio adoptando una especie de solución de compromiso entre el realismo y la fantasía, entre la penetración psicológica y el sugerimiento poético.

En aquella ocasión, un amigo me cedió una idea esquemática que yo desarrollé escribiendo el libreto de una pequeña comedia romántica en tres escenas de acuerdo con las necesidades de una ópera en un acto. La hice traducir al italiano porque consideré que la pieza resultaba dentro de la tradición puramente italiana, y así fue presentada en el Teatro del Liceo con el título de "Una voz en off". Obtuvo —y perdonen la inmodestia— un gran éxito, que por desgracia no se repitió tres años después al ser representada en pésimas condiciones y un reparto catastrófico, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

Al componer "Una voz en off" sólo estaba seguro de una cosa, de la que sigo estando absolutamente convencido: en la ópera, el desarrollo escénico, el factor teatral tiene una importancia decisiva, casi me atrevería a decir superior al de la música, aparte de que en el escenario se presente un cuadro mitológico, de historia o de costumbres, o bien se debata un problema psicológico o un dramón de capa y espada.

En consecuencia, y por esta razón, cuidé esmeradamente del montaje argumental de esta pequeña pieza (que estuve tentado de llamar

“opereta romántica”) el tema de la cual voy a estructura en breves palabras:

Angela, la protagonista, es una viuda convencida de que su marido fue un ser innoble que la aborreció. Al levantarse el telón, Angela comenta que del pasado sólo le restan algunos testimonios de su desventura conyugal; viejas fotos, libros, papeles y cartas. Entre estos recuerdos encuentra una cinta magnetofónica en la que sospecha que Claudio —su marido— habrá querido grabar su voz para ultrajarla y desdeñarla por última vez. Se dispone a escucharla. Efectivamente, es la voz de Claudio la que se oye en el magnetófono, pero una voz transida por la emoción, que le declara el más inflamado amor. Claudio fue un introvertido que no se atrevió nunca a manifestar su verdadera pasión creyendo que Angela le odiaba y que sólo podía retenerla a su lado guardando en secreto sus sentimientos, que confió únicamente al magnetófono.

Angela se indigna por la excentricidad de su marido y telefona a Mario —su amante— para explicarle lo sucedido. Habla con él, aproximando el auricular al magnetófono para que escuche la declaración póstuma del marido, lo que provoca en el amante una reacción de celos que Angela calma con una declaración —por teléfono— de su total entrega al amor real y tangible de su amigo.

En el segundo cuadro Angela está escuchando nuevamente la cinta en la que la voz de Claudio va repitiendo su declaración que em-

pieza a impresionarla. Siente un principio de piedad y remordimiento por su actitud pasada. Mario, el amigo, se exalta intentando apartar de la mente de su amada el recuerdo de su esposo. La escena es cada momento más tensa hasta que se produce la ruptura violenta: Mario se va, clamando por la incoherencia de aquella situación y el absurdo de que una voz ficticia se interponga entre los dos.

En el tercer cuadro, Mario entra furtivamente en la habitación de su amante dispuesto a acabar con el engaño y destruir la cinta que ha empezado a ser una obsesión para Angela, pero ésta llega a tiempo para evitarlo. Al descubrir la intención de Mario y en un acceso de ira le confiesa que después de lo sucedido ya no puede resistir su presencia porque la voz de Claudio y su confesión amorosa la ha subyugado totalmente. Mario, impresionado por el arrebató de su amada, la abandona a su locura. Y Angela escucha una vez más la voz de Claudio grabada en el magnetófono, a la que contesta con entrecortadas frases de ternura. El diálogo es interrumpido por una llamada telefónica que se supone de Mario. Angela descuelga el auricular sin llegar a contestar a este último intento de reconciliación y se abandona definitivamente, fascinada por la magia de una voz del más allá, "una voz en off", la voz alucinante de Claudio a la que ella va respondiendo en una ya inútil confesión de amor.

Este guión literario que tal vez me he expedido al explicarlo, creo que responde a un

concepto escénico válido para una ópera actual. Realicé la partitura con más o menos acierto y confieso que la misma sugestión del tema y de las situaciones me inclinó a componer una música al servicio directo y exclusivo de la acción, de la realidad teatral, por lo que la misma música salió perjudicada. Yo no sé —como es natural— el interés que puede tener mi ópera “Una voz en off”, pero de lo que sí estoy seguro es que la partitura segregada del contexto escénico sería inadmisibile, no resistiría un análisis riguroso.

Con lo dicho quiero subrayar una circunstancia que se ha producido, con pocas excepciones, en toda la historia de la ópera realista, neo-realista o “verista”: la casi imposible separación de la música y su realidad motivadora; la acción teatral. Pensemos un momento en Verdi: ¿admitiríamos su magistral “Otello” prescindiendo de lo que tiene de expresión directa y palpitante del carácter de Yago, de las tensiones psicológicas del moro de Venecia o de las reacciones emotivas de Desdémona? ¿Qué sentido tendría su prodigioso “Falstaff” sin participar de las intrigas galantes imaginadas en “Las alegres comadres de Windsor” de Shakespeare? En “Falstaff”, un camino queda trazado para la ópera. En esta partitura tan sabiamente elaborada, tan personal, fresca y juvenil está implícita ya “La Bohème” de Puccini, y mucho más el insuperable “Gianni Schicchi”, modélico tanto desde el punto de vista escénico y literario como en su contenido

musical. Y, no obstante, ni la partitura de "Otello", ni la de "Falstaff", ni la de "Gianni Schicchi" aguantarían sin tambalearse, la prueba de una audición de concierto, desvinculada de la substantividad escénica.

Nos encontramos pues, con un hecho incuestionable: la música para el teatro es subsidiaria de éste.

Partiendo de esta evidencia realicé mi tercer intento para la escena: la ópera en cuatro actos "Babel 46" para la que igualmente escribí el libreto. Situé la acción en un campo de refugiados al final de la guerra, con nueve personajes que aguardan su pasaporte para poder volver a sus hogares: una mujer de Cerdeña, un patriota siciliano, dos mujeres de Ciudad Real, dos judíos de Palestina, un negro de Mozambique, un escocés y una marquesa del Périgord. Así estos personajes, según su procedencia, cantan en italiano, español, hebreo, inglés, portugués y francés (incluso aparece un loro que pronuncia algunas frases en alemán). El nudo dramático de la acción es el ambiente de solidaridad que se crea entre los refugiados y al final, cuando saben seguro que van a ser liberados y volverán a sus casas, el descubrimiento de que todos han actuado solidariamente por instinto de conservación, fingiendo lo que no han sentido, mintiendo para obtener lo más pronto posible lo único que deseaban, dejar de convivir y volver cada uno con los suyos.

Con esta obra no he tenido suerte. Permanece inédita en el cajón de mis partituras. He

querido citarla únicamente para situar mi punto de vista último sobre el tema que estamos analizando.

Si en algo creo pues, será en que la razón que debe mover a un compositor actual en el momento de afrontar el teatro musical, es la de reflejar de alguna manera la fenomenología del tiempo en que vivimos. Creo que esto le debe preocupar más que el hecho de adoptar un lenguaje lírico y sinfónico concreto, lo que ya vendrá determinado por la inmanencia, el carácter y la esencia dramática del libreto.

Me ha convencido de esto el pensar en algunas óperas contemporáneas. "El castillo de Barba Azul", por ejemplo, no aporta mucho a la grandeza de Bela Bartok. La partitura es magnífica y representativa, pero su complemento escénico no la valora en absoluto. Es preferible escuchar aquella música en un concierto o incluso en discos que valorarla en un teatro. Para mí, esto es lo peor que le puede ocurrir a una ópera. Algo similar podríamos decir respecto a "The Rake's Progress" de Stravinsky o de "Mathis der Maler" de Hindemith, tantas veces presente en los programas de conciertos y casi nunca en los escenarios.

En el polo opuesto de estas realizaciones quedan, a mi juicio, dos obras maestras: "Wozzeck" y "Lulú" de Alban Berg. No precisamente por su interés musical que es de toda evidencia, sino porque nos presentan una imagen vivísima, de una precisión escalofriante, de la realidad alemana de la primera postguerra. Las inquie-

tudes culturales y aun más sociológicas y políticas de aquella época agitada y tenebrosa para Austria y Alemania parecen emanar con una fuerza palpitante del texto de Georg Büchner y de la música de este "Wozzeck" que es precisamente de los años 1917-1921.

Toda la desgarrada brutalidad de "Lulú" refleja íntimas reacciones del pensamiento de la intelectualidad germana marginada por la trágica incubación del nazismo. "Lulú", con texto de Franz Wedekind (a pesar de todo, de muy baja calidad literaria) es un ejemplo típico de la única salida posible para la música de escena en la zona germana y en los años de 1928 a 1935, en que fue realizada por Berg.

No me atrevo a opinar sobre la realidad operística más reciente porque considero que no puedo hacerlo ya que no la conozco más que en su aspecto musical y aun parcialmente. Y como puede desprenderse de lo dicho me parece un error enjuiciar la ópera desvinculándola de su esencial contexto escénico.

He empezado esta ponencia indicando que articularía más interrogantes que afirmaciones. Así creo haberlo hecho aunque en última instancia pueda parecer que mi admiración por el teatro de Alban Berg presupone el hallazgo del camino por el que debe discurrir el compositor de nuestros días. Y lo cierto es que no estoy nada seguro de ello. Desde los años veinte y treinta todo ha cambiado; el mundo, la sensibilidad, los objetivos estéticos, las escuelas musicales, la investigación científica y artística.

Y, naturalmente, la ópera que no vive solamente del lejano o próximo pasado.

Pido excusas por haber hecho referencia insistente a mis particulares aproximaciones a la ópera. He expuesto el tema desde mi óptica personal con lo que no he desembocado a ninguna afirmación conclusiva. Desearía, por tanto, que en esta reunión no fuera yo solamente el opinante, y que mi exposición, que ha llegado a su término, diera lugar a que fueran apuntadas otras ideas, otros puntos de vista sobre este, para mí, extraño fenómeno musical que llamamos ópera, lo que en definitiva no quiere decir más que obra. ¿Qué obra? ¿Musical? ¿Teatral? ¿Ambas cosas al mismo tiempo? Lo siento pero me temo que después de mis comentarios, todo queda por reconsiderar.

RESUMEN DEL COLOQUIO

Sugerencias:

- 1) Encargos de óperas a compositores españoles, con garantía de estreno.
- 2) Encargos de revisión de óperas españolas olvidadas.
- 3) Programación del repertorio lírico español; esto se ha de conseguir:
 - a) mentalizando a las entidades o empresas, estatales o privadas, para que en la programación de las temporadas se incluyan óperas de compositores españoles;
 - b) asignando a estas obras un reparto de intérpretes digno, para que no se presenten en inferioridad de condiciones;
 - c) cuidando su puesta en escena (decorados, vestuario, dirección, etc.).

Intervinieron:

Xavier Montsalvatge.
Antonio Iglesias.
Carlos Gómez Amat.
Miguel Alonso.
Manuel Alvarez-Buylla.

ORGANIZACION Y FUNCIONAMIENTO DE UN TEATRO DE OPERA

Por MIGUEL ROA

Para comenzar, deseo agradecer a la Comisaría Nacional de la Música la oportunidad deparada con la organización de este Seminario del que, en el peor de los casos, se pueden obtener una serie de conclusiones que contribuyan a remediar la penuria lírica que, con excepción de honrosos festivales, padecemos.

En espera de la construcción del tan traído y llevado Teatro de la Opera, serpiente de verano que de cuando en cuando emerge provocando esperanzas y sus consiguientes desilusiones, trataré de exponer la organización idónea, en mi opinión, de un teatro lírico con vistas a realizar largas temporadas y el funcionamiento de sus cuerpos estables y servicios.

Dado por hecho que nuestro hipotético tea-

tro sería estable y calculando un funcionamiento en el terreno operístico de ocho meses por año, con los dos meses de temporada de ballet y los restantes dedicados a los necesarios trabajos de entretenimiento y conservación con las correspondientes vacaciones del personal, expondremos sucintamente en este trabajo los problemas que a nivel meramente organizativo se plantean para el logro de estos fines.

No es simple capricho el dato de dedicar ocho meses por año a la mera actividad lírica, ya que el elevado coste de las producciones en sus aspectos escénicos, hacen necesaria su máxima explotación. La temporada de ballet es un complemento muy necesario en un teatro de ópera, ya que aparte de mantener el cuerpo de baile en constante actividad se cubre el objetivo de dedicarlo a su misión primordial: el ballet de argumento, al margen de sus prestaciones en los espectáculos líricos. La orquesta también se beneficia, puesto que su misión de acompañante contribuye a la deseable flexibilidad de toda orquesta de teatro.

Por último, es de la máxima conveniencia la planificación de los trabajos de conservación y entretenimiento, imposibles de realizar mientras se desenvuelve la temporada.

Partiendo de las figuras básicas de la organización lírico-teatral, empezaremos por la que sería equivalente del "Superintendente", puesto de la máxima responsabilidad a nivel representativo y de organización. El superintendente tiene a su cargo la gestión de los fondos

necesarios para el desenvolvimiento de las temporadas y la contratación de los más destacados miembros del equipo. Siendo un cargo a la vez técnico y político en la mayoría de los teatros actuales, su designación es de importancia principal, ya que una gestión mediocre por parte de la Superintendencia puede hundir un teatro por varios años. Conocimiento del fenómeno teatral, rectitud administrativa y flexibilidad en las relaciones con los miembros del equipo son factores decisivos en la marcha diaria del teatro.

Hablemos ahora de una figura clave dentro del equipo: el Director Artístico. Tomando como ejemplo los teatros italianos, ya que de su polémico funcionamiento se pueden extraer muchas experiencias, vemos que la designación del Director Artístico debe recaer, teóricamente, en un "musicista de chiara fama". Desgraciadamente y en divertida paráfrasis de espíritus burlones, dicho nombramiento se da a "musicisti di chiara fame". La alusión es obvia. El cargo de director artístico comporta una relación con las agencias y los artistas apta para todo tipo de especulaciones.

El director artístico asume toda la responsabilidad en la marcha de los espectáculos, y su capacidad de decisión en lo económico solamente se ve limitada por el Superintendente. En el terreno artístico, sin embargo, es quien dicta normas y comportamientos. El director artístico ve limitada su gestión por dos factores perfectamente conocidos: las inevitables

limitaciones del presupuesto y los problemas derivados de la carencia de auténticas "figuras" y su contratación.

El "Vice-director Artístico" presta su ayuda al Director y tiene a su cargo el control directo de los colaboradores y el establecimiento y revisión de la "orden del día" o como la conocemos en España "tablilla", único testimonio para el pago de ensayos y prestaciones extraordinarias.

Todo teatro descansa en los tres pilares fundamentales que hacen posible la realización del espectáculo: orquesta, coro y ballet. La *orquesta*, soporte orgánico de la ópera, debe tener una plantilla lo suficientemente amplia que permita la interpretación de las grandes obras de todos los tiempos sin limitaciones. Una orquesta perfecta de teatro, es aquella que puede tocar "Salomé" sin necesidad de añadir elementos.

La primera cualidad de la orquesta lírica es su flexibilidad. El director estable de la orquesta, cuya misión y responsabilidad es la de la preparación de los elementos orquestales, debe ser un perfecto conocedor del repertorio lírico y al tiempo un director de gesto claro y preciso. Faceta importante de su trabajo es la de solicitar de los directores invitados los cortes de las óperas en preparación y los posibles cambios de tesituras, adornos, etc., para que el copista del teatro arregle los materiales y la orquesta no pierda tiempo en escribir. El

director estable, que en cada temporada puede ser el encargado de dirigir una o varias óperas y ballet, debe concertar previamente las óperas de los directores invitados para en el momento en que éstos lleguen, puedan dedicarse a la corrección de matices y tiempos según su personal criterio, desligándose de la pérdida de tiempo en los ensayos de lectura. El director estable, además, debe tener previstos los ensayos de los artistas y conjuntos en caso de que los directores invitados no lleguen a tiempo, y si el caso lo requiriese, de su sustitución.

El coro, elemento conflictivo en la mayoría de los teatros actuales, tiene una misión compleja que desempeñar, nacida de su ambivalencia vocal y escénica. En el momento de crear un coro lírico, debemos pensar que la juventud tiene en él un principal papel: estamos hartos de esos coros tristes que "se las saben todas" y que interpretan las óperas igual que harían lanchas a motor. Un coro joven es elemento fundamental para la digna representación escénica. Muchas teorías se han sustentado en cuanto a la conveniencia de tener en un coro elementos de todas las edades, en función de la diversidad de tipos a representar. Ciertamente es muy conveniente que no todos sean jóvenes de veinticinco años, pero de eso a tener señores o señoras de sesenta, media un abismo. El maquillaje puede lograr el dar a un joven la apariencia de anciano, pero una voz cascada es algo, hasta la fecha, sin solución.

La disciplina que debe observar el coro en los ensayos y representaciones es de vital interés para el desarrollo de los mismos. Un coro indisciplinado, ausente, hablador, es un "hándicap" que la mayoría de los directores de orquesta y de escena deben superar casi a diario.

El maestro del coro, muchas veces minimizado, realiza una labor de decisivo interés: gran conocedor del repertorio, ha de preparar los elementos de manera que los directores deban hacer un mínimo de indicaciones. Su capacidad de decisión es algo fundamental en el normal desenvolvimiento del teatro. El maestro del coro es amigo, consejero y dictador inflexible de su personal cuando el caso lo requiera. Tiene o debe tener la suficiente capacidad para cambiar una idea a los directores de escena y orquesta. De hecho, éstos no deciden nada en cuanto se refiere al coro sin consultar con su maestro.

Llegamos al *ballet*, de dependencia inmediata del coreógrafo y maestro de baile. Los grandes teatros tienen una Escuela de Danza en la que se forman las generaciones de bailarines que después serán aprovechados para las representaciones. La formación de los bailarines es un enorme gasto que todo teatro de ópera, que se precie de tal, debe estar dispuesto a afrontar.

El ballet, al margen de su misión específica, tiene a su cargo la interpretación de papeles especiales, generalmente personajes mudos, cuya ejecución es imposible para un corista normal. Estas misiones, que podríamos llamar de "com-

parsería especial", deben ser previstas y ensayadas con la suficiente antelación. De la máxima utilidad es la figura del "Director de escenario", equivalente a nuestro actual regidor, aunque con un número mayor de atribuciones, y cuya misión es la de encargarse del control técnico del escenario, auxiliado por los jefes de las tres secciones fundamentales: maquinaria, electricidad y utilería, además de verificar las duraciones de los ensayos para sus posteriores efectos contables. El director del escenario es el responsable de los cambios de escena y debe lograr el reducir de día en día el tiempo de dichos cambios. Tiene además a su cargo el control de la sastrería, zapatería y peluquería, cuyos encargados deben darle cuentas de los posibles gastos extras derivados de las peticiones de los directores de escena invitados. En guardarropía y zapatería se conservan las medidas de los artistas para confeccionar los nuevos trajes que requieran las representaciones.

Departamento importante dentro del teatro es la oficina de prensa. Su trabajo comienza en el momento en que la dirección artística ha decidido la programación de la temporada. Cuando la oficina de prensa tiene los títulos y repartos en su poder, empieza la "caza de datos" para la confección de los programas que recibirá la prensa y el público. Esta oficina conserva la información sobre la marcha del teatro así como el archivo de programas y edita, en su caso, los libros encargados por la

Superintendencia, demostrativos de la actividad operística. Las reseñas críticas serán conservadas con todo cuidado por la oficina, y también todo cuanto material gráfico y sonoro sea necesario.

La otra misión de la oficina son las "relaciones públicas", recibimiento de los artistas y en general todo cuanto requiera este puente entre el teatro y la calle.

La única sección que nos queda, prescindiendo de la meramente administrativa, es la Jefatura de Servicios y Material, que controla todo cuanto concierne a conservación del edificio y sus instalaciones. Su ingeniero-jefe debe realizar además los cálculos de los elementos básicos de escenografía como torres, practicable, puentes y escaleras, siempre en relación con el número de personal que debiere utilizar estos elementos.

Gran parte del funcionamiento del teatro depende de esta sección, ya que controla desde la resistencia de los practicables hasta el estado de las calderas de la calefacción.

Enumeradas las principales secciones, entro en detalles sobre el personal en cada una de ellas y sus misiones.

De la superintendencia depende directamente el administrador efectivo (administrador técnico), quien controla los fondos gestionados por el superintendente, encargándose de su correcta distribución. De la administración depende todo el personal no técnico y subalterno del teatro. Contaduría, taquilla, porteros, aco-

modadores, bomberos, fontaneros y calefactores, a pesar de pertenecer algunos de estos grupos a la jefatura de servicios, son controlados directamente por el administrador.

A través del director de orquesta estable, dependiente de la dirección artística, se controla el funcionamiento de la orquesta y el de los maestros colaboradores, y a petición suya se establecen los equipos responsables de la buena marcha musical del coliseo. Los maestros colaboradores se dividen en varias categorías. El director musical del escenario tiene a su cargo toda la problemática musical y organizativa derivada del funcionamiento de aquél. A él corresponde establecer los elencos de componentes de las bandas internas e instrumentos especiales, así como la distribución del trabajo del resto de los maestros. A continuación tenemos los dos maestros de sala, encargados de asistir al piano al director de orquesta de turno en los ensayos de las compañías. Seguidamente, el o los maestros apuntadores, categoría llamada a desaparecer, a pesar de que todavía, por mucho tiempo seguirán dando juego en Italia principalmente.

Dependiendo directamente del director musical del escenario tenemos al maestro preparador de la banda, sin la obligación de realizar arreglos, tarea que corresponde a su inmediato superior. Después tenemos a los tres maestros del escenario, izquierda, derecha y fondo, encargados de las salidas y entradas y de los movimientos de coro, ballet y comparsaría. A

continuación el pianista del ballet, dedicado exclusivamente a tocar en los ensayos de éste, y que asimismo debe ejecutar en el escenario todos los trozos de su especialidad. Debe controlar asimismo los tiempos de las danzas. El maestro encargado de los efectos de luces debe asistir al director de escena en la anotación y ejecución de dichos efectos en los ensayos generales y sus representaciones, y debe estar dedicado exclusivamente a este menester.

El cuerpo técnico engloba las tres secciones ya citadas, e independientemente, cada jefe de sección distribuye el trabajo a su personal bajo el control del director del escenario y del jefe de servicios.

De este último depende el cuerpo técnico en cuanto a normas de seguridad y problemas que requieren técnicas especiales.

Hasta aquí la organización interna. Veamos ahora el procedimiento a seguir para la puesta en marcha de las temporadas.

La premisa fundamental en el establecimiento de la temporada es la confección del calendario. Actualmente, dicha confección se hace teniendo siempre en cuenta los períodos disponibles de los artistas. Esta es una labor de la máxima complejidad y se requieren meses para lograr un planteamiento que satisfaga a todos, ya que a veces, los artistas son óptimos, pero no así el repertorio. De la perfecta combinación de estos intereses depende este paso fundamental. Aun teniendo bien combinado el calendario, no debemos subestimar la

importancia en la previsión de las sustituciones, ya que en una temporada larga se dan con más frecuencia de la deseable enfermedades, retrasos, atención a otros compromisos, etc., por parte de artistas y directores.

En los grandes teatros se previene el funcionamiento de una temporada y la contratación de los artistas y directores con dos años de antelación. En este tiempo se pueden prever, sin casi posibilidad de fallos, los mínimos detalles de escenografía, ensayos, vestuario y organización. Al quedar establecidos los contratos con cantantes y directores comienza la búsqueda de escenógrafos idóneos para cada ópera o grupo de ellas. Esta es una de las ramas fundamentales en todo planteamiento de temporada.

El escenógrafo, cuya misión, ya expuesta, es la de realizar los bocetos y plantas de los decorados, ha de calcular de acuerdo con el maestro del coro y los coreógrafos, las cabidas de puertas con el fin de, que en las escenas donde se requieren salidas masivas y rápidas del personal, disponer huecos de la máxima capacidad para que éstas se realicen sin mengua del tiempo musical. Una vez realizados los bocetos y aprobados éstos por la dirección artística, se calculan las plantas y la labor escenográfica entra en su última fase: la realización, encomendada en los grandes teatros al equipo técnico bajo la dirección del jefe de maquinistas y el asesoramiento del ingeniero jefe de servicios. Cosa a no olvidar por los responsables de este apar-

tado es el recubrimiento de los practicables de moqueta o tela para amortiguar el ruido de las pisadas. En cualquier caso, el asesoramiento de los directores musicales es fundamental para el logro de un buen decorado.

Una vez resueltos los problemas de escenografía y solucionadas las llegadas de los artistas, dando por supuesto que el coro y el ballet están ensayados, comienzan las pruebas de conjunto propiamente dichas. Normalmente, los artistas tienen varios de los ensayos llamados "de sala" en los que el director de orquesta, asistido por el maestro de sala, hace las correcciones oportunas para lograr esa personal realización de la obra que es objetivo a conseguir por todo artista que se precie. A continuación comienza el director de escena a trabajar con el coro, el ballet y maestros colaboradores para lograr la fluidez de los conjuntos. Seguidamente se hacen los ensayos totales al piano, en los que los directores, musical y de escena, hacen las correcciones finales a artistas y conjuntos. El director de orquesta, que previamente ha ensayado con ésta la obra, se encuentra ya en disposición de conjuntar musicalmente con orquesta, artistas y masas. Un gravísimo problema que aqueja actualmente a todos los teatros es el de no tener desde la fecha en que comienzan los ensayos las compañías completas.

Debido a la actual rapidez en las comunicaciones, los cantantes y directores de escena y de orquesta hacen un número anual de representaciones que en tiempos pasados no se

podían soñar. Un famoso director de orquesta, ya anciano, me decía que la aviación había acabado con el Teatro lírico. Efectivamente, hay algo de verdad en ello. Hoy ya no podemos concebir los largos y fructíferos viajes a América en barco en los que la compañía viajaba completa y que permitían los ensayos diarios de los cantantes con los maestros y que, además, los componentes de la compañía llegaran completamente descansados. La revelación de Arturo Toscanini en Río de Janeiro a sus diecinueve años, no hubiera sido posible sin mediar los ensayos previos a lo largo de dos meses de viaje. Hablando del Teatro en la Italia de la compleja maquinaria de partidos políticos, diremos que ésta se traduce en presiones para los responsables del Teatro en el sentido de imposiciones y recomendaciones de cantantes y directores de orquesta y de escena.

Si un director artístico pertenece por ejemplo al partido socialista, el teatro, en los cuatro años de la vigencia de su contrato, se ve invadido por una serie de profesionales de aquel partido. El mismo caso se puede aplicar al partido comunista y a la democracia cristiana. El complejo mundo de intereses, se manifiesta de manera palpable en el teatro debido a la gran cantidad de secciones en las que pueden encontrar acomodo los protegidos de los diferentes partidos o grupos de presión. La famosa frase de: "Comoquiera que Fulanito es tonto, ¿por qué no lo metemos en el teatro?" sigue teniendo vigencia.

Tema importante a la hora de pensar en la construcción de un teatro de nueva planta o en la modelación de uno ya existente es el número de salas que se necesitan para una buena marcha de los ensayos.

Comenzando por la orquesta, diremos que ésta necesita una sala con un mínimo de dimensiones equivalentes, al menos, al foso del Teatro. La conveniencia de esta sala viene dada por el principal problema que se plantea a la hora de ensayar a todas las orquestas líricas: comoquiera que las horas de los ensayos suelen coincidir con el montaje por parte de la maquinaria de los decorados, los ruidos producidos por ésta, impiden la necesaria concentración y molestan en gran manera a músicos y director.

La sala del coro es imprescindible, ya que los ensayos musicales deben hacerse en un completo aislamiento. Sistema adoptado en todos los teatros del mundo es el hemiciclo en donde tienen su puesto los profesionales del coro, presidido por el piano que toca el maestro o su ayudante.

El ballet tiene absoluta necesidad de su sala privada en la que se realiza el entrenamiento diario además del montaje coreográfico. Dicha sala debe estar solada con parquet y disponer de espejos y barras en las que los bailarines realicen sus ejercicios cotidianos.

Tenemos también la sala de ensayos de escena, de dimensiones similares al espacio útil del escenario en la que el director de escena

puede realizar, aisladamente, la preparación de los ensayos de conjunto.

La banda o bandas internas necesitan una sala con una cabida de al menos veinticinco personas en la que celebrar sus ensayos. En algunos grandes teatros esta sala está conectada con el escenario por medio de modernos medios audiovisuales, para en el caso de no disponer de espacio en el escenario, poder ejecutar desde allí las intervenciones internas y transmitir las a la Sala.

De gran importancia son las dos salas en las que el director de orquesta y cantantes preparan las diferentes óperas. La conveniencia de las dos salas viene dada por el hecho de que en temporadas de apretada programación, cuando está ensayando una compañía, normalmente llega la siguiente, puesto que las representaciones, en estos teatros, se realizan al contrario que en los Festivales clásicos, es decir: al hacer de cada ópera un número de representaciones que oscila entre las seis y las diez, se deben intercalar las siguientes, siendo el tiempo de permanencia de las compañías entre quince y veinte días.

Hasta aquí estas breves notas. Para terminar quisiera hacer unas consideraciones sobre la penuria de cuadros y puestos directivos que en relación con la hipotética creación de un Teatro Nacional de la Ópera nos plantea. Creo que va siendo hora de que, contemporáneamente a las campañas de prensa tendientes a la construcción del famoso teatro,

se realicen otras que pretendan la formación de jóvenes maestros y técnicos que den vida a ese Teatro. Una inteligente política de becas y la idónea selección de las personas a pensionar darían en un breve plazo la posibilidad de poder contar con los elementos aptos para que en su día funcionase el teatro sin injerencias ni dependencias extranjeras. Comoquiera que, desgraciadamente, la profesión teatral en sus diversos aspectos se aprende sola y exclusivamente en un teatro, por muchas horas de Conservatorio o Escuela de Arte Dramático que se posean, es obvia la conveniencia de lograr unas dotaciones económicas que permitan la formación de los futuros elementos.

La creación en nuestro país de orquesta, coro y ballet estables plantean una problemática muy compleja de la que el aspecto económico no es el más grave. Coros, orquesta y ballet, centralizados en Madrid o cualquiera otra gran ciudad, permitirían hasta tanto se construya el Teatro de la Opera la realización de las temporadas provinciales sin los agobios de organización de que tanto, y con tanta razón, se quejan nuestros esforzados promotores. Afirmo, con total convencimiento, que la creación de la Orquesta, Coro y Ballet estables es económicamente rentable, al par que necesaria y que contribuiría de manera notable a descubrir una cantera de jóvenes profesionales entusiastas. La inexistencia o casi inexistencia de personas que en el Conservatorio elijan los instrumentos con "poca salida", como pueden

ser la viola, el fagot, la tuba y el contrabajo, podría remediarse en parte con la citada creación, ya que al margen de la orquesta, la posible banda fija, al estilo de los auténticos teatros de ópera, comporta una serie de puestos de trabajo bien retribuidos y seguros.

La formación del coro y ballet estables debería hacerse contando con la competencia de profesionales realmente conocedores de la función de estas agrupaciones en un teatro lírico. Nada, o al menos muy poco, importa el que un coro sea capaz de interpretar magníficamente "La Pasión según San Mateo", si después, en las representaciones operísticas es incapaz de memorizar o de cantar mientras realiza un movimiento. Igual razonamiento aplico al ballet. No creo que nada de esto se pueda lograr sin la formación impartida en centros adecuados.

Capítulo aparte es la formación del cantante de ópera, tan descuidada en nuestro país y actualmente sólo al alcance de un grupo de "elegidos". Un cantante, incapaz de caminar correctamente en un escenario, puede resultar magnífico en la Sala de Conciertos, pero nulo en el exigente servicio de la representación teatral.

Hablemos brevemente y para terminar del apasionante capítulo de la ópera española. ¿Quién conoce obras como "Raimundo Lulio", "Farinelli" o "Margarita la Tornera"? En esto, como en tantas otras cosas, se sigue hablando de oído. Una de las labores más interesantes a realizar sería el establecimiento de una co-

misión de músicos y escritores encargada de la revisión de las producciones españolas o al menos de un número de ellas. La edición de las obras retenidas como interesantes por esta comisión, la creo muy importante, ya que cubriría una laguna de nuestro pasado musical y serviría para reivindicar figuras de algunos de nuestros compositores conocidos por producciones ajenas al mundo de la lírica.

Los encargos a compositores me parece una labor digna de total apoyo y entrega, pero este capítulo rebasa los límites de estas notas.

RESUMEN DEL COLOQUIO

Sugerencias:

- 1) Urgente creación de cuerpos estables de cantantes, coro, ballet, etc.
- 2) Preparar el personal que cubra, eficazmente, los puestos de trabajo que lleva consigo el teatro de ópera: directores de escena, de coros, etc., enviándolos, cuando sea preciso, al extranjero para su más completa formación.

Intervinieron:

Miguel Roa.
Antonio Iglesias.
Carlos Gómez Amat.
Xavier Montsalvatge.
Manuel Alvarez-Buylla.
Miguel Alonso.

CONCLUSIONES

Organizado por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, a través de su Comisaría Nacional de la Música, se ha celebrado, coincidiendo con la "VII Decena de Música en Toledo", un Seminario sobre "La Opera en España: Su problemática", cuyas sesiones han tenido su desarrollo en el Palacio de Fuen-salida, en reuniones de mañana y tarde, en los días 19 al 23 de mayo de 1975.

El contenido del mismo ha sido estudiado en las siguientes ponencias: "La ópera en provincias" (Manuel Alvarez Buylla), "El momento de la ópera en España: Organizaciones y público" (Antonio Fernández-Cid), "Problemas arquitectónicos del teatro de ópera" (José María García de Paredes), "La ópera y los medios de

comunicación" (Carlos Gómez Amat), "La formación del cantante de ópera" (Pedro Lavirgen), "Aspectos legales de la ópera en España. Las Asociaciones de Amigos de la Opera" (Alvaro León Ara), "El compositor ante la ópera" (Xavier Montsalvatge) y "Organización y funcionamiento de un teatro de ópera" (Miguel Roa). La dirección del Seminario ha estado a cargo de Antonio Iglesias y la secretaría la desempeñó Miguel Alonso.

Después de la exposición de cada una de las ponencias anteriores por sus autores y del desarrollo de los coloquios consiguientes, unánimemente y a fin de ser elevadas a la Superioridad para su consideración y posibles decisiones, se han acordado las siguientes

CONCLUSIONES

Primera.—Se reconoce con firme unanimidad que la ópera es un capítulo fundamental del patrimonio artístico y cultural de los pueblos y, concretamente, de su vida musical, al que es preciso prestar la debida protección y apoyo oficiales.

Segunda.—En consecuencia, se estima de urgente necesidad la más pronta creación de un Teatro Nacional de Opera que venga a resolver, de una vez y para siempre, el grave problema que en este aspecto se deja sentir en España.

Tercera.—Por tanto, deberá procederse a la constitución de sus principales cuerpos estables: Orquesta, Coro y Ballet, capaces de atender, debidamente, las necesidades operísticas, no sólo de la Capital, sino del resto de las ciudades españolas.

Cuarta.—Recogiendo un estado de opinión mayoritario, la sede del Teatro Nacional de la Opera deberá establecerse en el Teatro Real de Madrid, procediéndose a su inmediata readaptación. Es indispensable que, con anterioridad, se construya la Sala de Conciertos que precisa la Capital de la Nación, teniendo en cuenta las diferentes necesidades de aforo. Se considera, además, de utilidad, la preparación de un inventario completo de los locales que en España puedan ser aptos para representaciones de ópera.

Quinta.—Mientras tanto, se estima como de suma importancia una mayor protección oficial, de manera firme e inamovible, a las temporadas de ópera existentes en España, con el debido asesoramiento técnico, así como recabar un más decidido concurso de los medios de comunicación, posiblemente subvencionados: prensa, radio, cine, disco, etc., y, muy especialmente, televisión. Por su parte, dichas temporadas atenderán mejor al cultivo de la ópera española (revisión de este repertorio, encargos y concursos) y la inclusión en sus repartos de los jóvenes cantantes españoles; además, se cuidará en extremo, el abaratamiento de las

entradas, bonificándolas considerablemente para el juvenil aficionado, con ánimo de crear los públicos operísticos del mañana.

Sexta.—Se juzga imprescindible la unificación de cuanto hay legislado en materia operística por parte de la Administración española. Asimismo, se establecerá la mayor coordinación de las funciones docentes en tal materia entre los Conservatorios y la recién creada Escuela Superior de Canto, dotando a aquellos de los medios necesarios y revisando su vigente plan de estudios tal y como fue solicitado, unánimemente, en el Seminario celebrado en Sevilla sobre “La enseñanza profesional de la Música en España: Su problemática”.

Séptima.—Para el debido fomento y la mayor difusión de la ópera, se tendrá en cuenta este género al incorporar la Música en los niveles educativos de la Enseñanza General Básica, Bachillerato Unificado y Polivalente, Universidad, etc.

Toledo, 23 de mayo de 1975.

ACTO DE CLAUSURA

El día 23 de mayo de 1975, a las cinco de la tarde, se celebró en el Palacio de Fuensalida la clausura del Seminario, presidida por el Ilmo. Señor Director General del Patrimonio Artístico y Cultural, don Miguel Alonso Baquer.

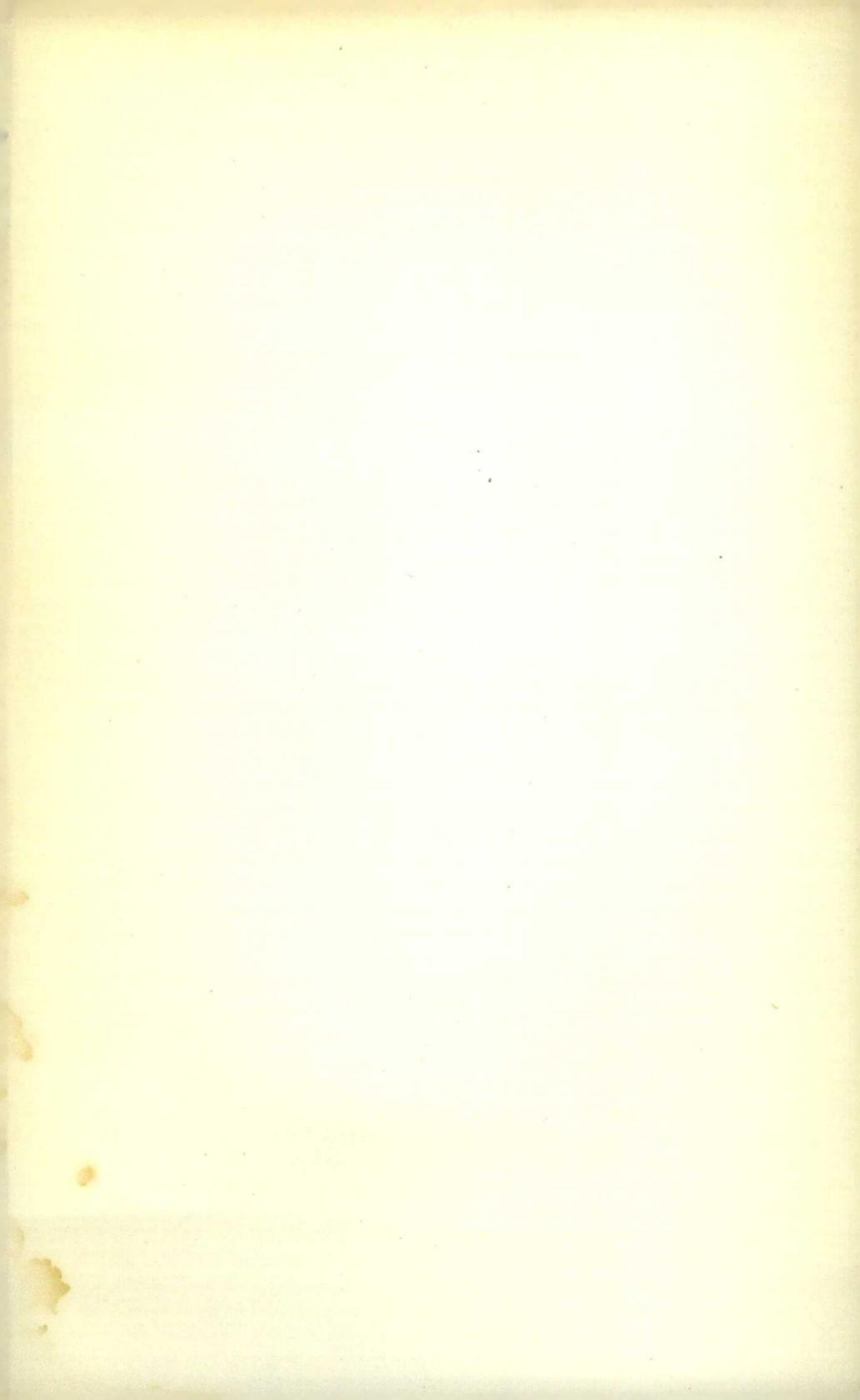
En dicho acto, el Delegado del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, don Ismael Medina, presentó el libro "Las Orquestas no estatales: su problemática", de la colección Cuadernos de Actualidad Artística —que, precisamente recoge el contenido de otro Seminario de similar inquietud (Sevilla 1973)— y el disco "El Cancionero de la Colombina", de la serie Monumentos Históricos de la Música Española.

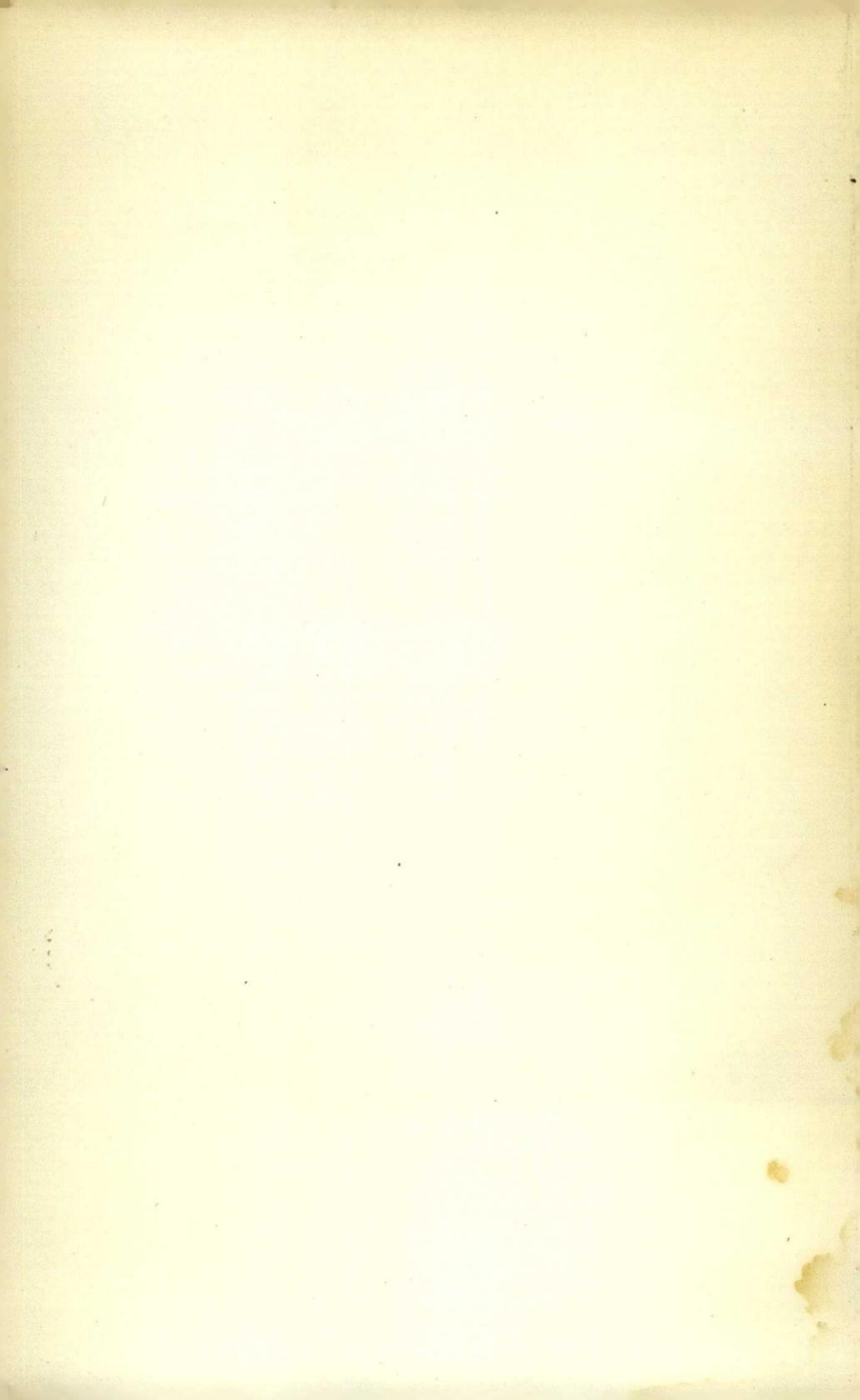
A continuación, el Comisario de la Música, Ilmo. Señor D. Francisco Calés Otero, entregó al Sr. Alonso Baquer, previa lectura de las mismas, las Conclusiones de este Seminario.

Cerró el acto el Director General quien, después de agradecer a los participantes su colaboración, prometió su decidido apoyo para hacer pronta realidad unas Conclusiones con las que está plenamente identificado.

ASISTENTES

Miguel ALONSO GOMEZ, Manuel ALVAREZ-BUYLLA, Miguel Angel BALDELLOU, Jesús Esteban PAVON, Antonio FERNANDEZ-CID, Juan Carlos GARCIA DE BLAS, José M.^a GARCIA DE PAREDES, Carlos GOMEZ AMAT, Isidoro GUEDE FERNANDEZ, Antonio IGLESIAS ALVAREZ, Octavio DE JUAN, Enrique LACOMBA, Pedro LAVIRGEN, Alvaro LEON ARA, Manuel LOPEZ CALVO, Xavier MONTSALVATGE, Miguel ROA GARCIA, Sabino RUIZ JALON, Eugenio SALVADOR, Jesús SANTOS BAJO, Julián SANZ SANCHEZ.









SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA