

## *El Real, recuperado*

**ÁLVARO  
MARÍAS**

**S**i se tuviera que haber dicho qué le faltaba a Madrid para ser de verdad una capital europea, posiblemente lo primero sobre lo que se habría llamado la tención habría sido la ausencia de un teatro de ópera. Han sido la friolera de 72 años sin un gran teatro lírico, con el agravante de contar, desde el año 1850, con uno de los cosos operísticos más bellos del mundo. Resultaba paradójico contar con una Plaza de la Ópera (por más que su nombre oficial esté dedicado a la reina Isabel II, inauguradora del Teatro Real), con una parada de metro del mismo nombre, con un teatro que, colocado frente al Palacio de Oriente, completaba uno de los conjuntos urbanos más bellos de Europa y al mismo tiempo... carecer de un Teatro de Ópera.

No entremos aquí en los diversos avatares de la no poco accidentada historia del Teatro Real. Baste con recordar que el teatro fue cerrado por amenazar ruina, en 1925; que la lentitud de las obras se vio paralizada por la Guerra Civil y que sólo en 1966 el Real fue reinaugurado como sala de conciertos. No fue ésta una mala decisión y Madrid pudo contar al fin con algo con lo que a la sazón tampoco contaba: una buena sala de conciertos. Y el

## MÚSICA

primera vez las cosas en su justo punto: era preferible, además de menos costoso, hacer una sala de conciertos nueva y remodelar una vez más el Real como teatro lírico. Siguiendo esta idea nacería, muchos años después, el Auditorio Nacional y por fin, el 11 de octubre de 1997, el Teatro Real sería reinaugurado como teatro de ópera.

Los amantes de la música casi no nos lo podemos creer todavía. El proceso de reconstrucción y reorganización del Real ha sido tan complejo, y en algunos momentos tan desafortunado, que parecía imposible ver tan largo sueño convertido en realidad. Una cosa es que se produzcan polémicas —cosa natural cuando algo mueve pasiones, y la ópera debe moverlas en grado sumo— y otra el patio de vecindad que se organizó en torno al Teatro Real, amplificado de manera desmedida por los medios de comunicación. Fue un espectáculo lamentable mucho más propio de un sainete del género chico que de ningún tipo de ópera. Hay que reconocer al Gerente del Teatro, Juan Cambreleng, el mérito de haber logrado parar los dimes y diretes y de haber conseguido llevar a término en el calendario previsto una inauguración que parecía imposible. Vaya pues por delante nuestro reconocimiento a una gestión de la más encomiable eficacia.

Pecaríamos de injustos si no añadiéramos nuestro reconocimiento al trabajo llevado a cabo por el Teatro de La Zarzuela, que durante muchos

Real lo fue en grado sumo; como dijo Karajan, una de las mejores de Europa. Lo fue, en efecto, por su magnífica acústica y por su belleza. Se había ganado una sala de conciertos, sí, pero se había perdido la posibilidad de tener en el Teatro Real una gran Ópera. Fue algún tiempo después cuando comenzó a fraguarse la idea de construir un teatro de ópera moderno, y fue Enrique Franco en 1973 quien, en un célebre artículo en el dominical de ABC, puso por

años, en un marco absolutamente inadecuado y lleno de problemas, ha conseguido de manera no poco heroica mantener una programación operística modesta pero enteramente digna, que ha permitido que no se perdiera completamente la tradición y que los madrileños no nos sintiéramos del todo abochornados por la situación del teatro lírico en la capital de España. Para todos cuantos participaron en este proyecto nuestra más cordial enhorabuena y nuestros mejores votos para un feliz futuro de este teatro como lo que es: un coso especializado en zarzuela, ópera cómica y otros géneros no por menores menos dignos de ser atendidos.

Así pues, *Real habemus*, que no es poco. Ante la alegría de tan esperado suceso quizá corramos el riesgo de resultar algo mezquinos al permitirnos poner en duda la adecuación de una reforma que, por su lentitud y carestía, debería haber atendido tanto a la estética como a los aspectos técnicos, que parecen ser muy satisfactorios. No hace falta ser muy crítico para reconocer que muchos aspectos de la reforma —desde el *foyer* a infinitos detalles de la decoración— son de un gusto mucho más que dudoso, y que la combinación del boato decimonónico del Teatro con ciertos toques no demasiado felices de modernidad —la absorta pintura gris plomo, el escalofriante plafón que hace derramar lágrimas de nostalgia a cuantos recordamos la preciosa techumbre de la sala— no es

precisamente un cúmulo de aciertos. Incluso quienes criticaron mucho la reforma de 1966 ahora la añoran en comparación con la nueva remodelación. Pero ¿qué representan todas estas fruslerías esteticistas al lado de la alegría de haber recuperado la ópera para Madrid? Porque si el marco es importante, mucho más importante es lo que se haga con él.

Por de pronto una de las razones de la violenta polémica que

precedió la apertura del Real giró en torno a dos posturas antagónicas, que podrían resumirse de una manera simplista en los siguientes términos: llevar a cabo una programación basada en la importación de espectáculos foráneos, o bien intentar hacer uso, dentro de lo posible, de los recursos que nuestro país ofrece. Suponiendo que ambas posturas hayan sido siempre desinteresadas —que no es poco suponer— los músicos españoles tenemos que felicitarnos de que haya primado la segunda actitud, que por supuesto no elude la presencia de infinidad de artistas extranjeros —incluida alguna orquesta y varios ballets— y de producciones concebidas allende nuestras fronteras. Por supuesto que una cosa sería mantener una absurda actitud provinciana y otra bien distinta dar por supuesto que todo lo que hagamos haciendo uso de nuestros propios recursos ha de ser impresentable. Si el presupuesto —público y privado— que en España se dedica a la música no se despilfarrara en tan desmedida proporción en importar música que se consume dejando muy escasa huella, la realidad musical de nuestro país sería muy otra. Hora es ya de dejar de complacer el esnobismo de los melómanos neófitos, de dejarse de grandes fastos y de comenzar a sembrar lo que antes o después ha de redundar en beneficio de la música española. Si tenemos un teatro de ópera es para tener también una compañía de ópera que revitalice nuestro panorama interpretativo y creativo. Todo lo demás son

majaderías que sólo pueden complacer el necio consumismo musical de nuestros numerosos *parvenus lyriques*.

Así pues la temporada de ópera, ballet, recitales líricos y conciertos sinfónicos que se anuncia para la presente temporada es de una brillantez relativa, sin grandes bambollas, un poco en la línea de la programación de La Zarzuela: una programación seria y variada, interesante para el verdadero amante del género y probablemente muy tediosa para los que se han apuntado por razones sociales. No me parece mal desde el punto de vista didáctico y en cualquier caso parece una programación realista y acorde con nuestras posibilidades.

### *La sesión inaugural*

Se discutió mucho sobre el contenido de la sesión inaugural. Ciertamente es que tal sesión tiene siempre un valor simbólico, pero resulta mucho más interesante qué es lo que se va a hacer a partir de la inauguración. Después de darle muchas vueltas a la cosa se optó por una solución prudente y justificada: un programa Falla compuesto por la versión de ballet de *El Sombrero de Tres Picos* y por *La Vida Breve*, cuya programación por parte de La Zarzuela estaba un poco demasiado reciente.

Todo transcurrió muy felizmente en esta sesión inaugural, sin grandes apoteosis, pero con una gran profesionalidad y un alto

nivel artístico. El empleo de los magníficos diseños de Picasso

## MÚSICA

para los Ballet Rusos de Diaghilev para la escenografía y el vestuario y de la excelente coreografía de Antonio Ruiz ponían fuera de toda discusión estos aspectos, pero faltaba todo lo demás. Tanto la Orquesta Nacional, bajo las órdenes del director artístico y musical del teatro, Juan Antonio García Navarro, como la compañía de Antonio Márquez cumplieron ad-

mirablemente sus cometidos, logrando una representación de gran belleza e impecable realización.

Para *La Vida Breve* se contó con una excelente dirección escénica de Francisco Nieva y con una bella escenografía de José Hernández, ambas dentro de un corte muy tradicional, cosa que casi se agradece, porque los directores escénicos y escenógrafos tienen un entusiasmo desproporcionado por rizar el rizo, por darle la vuelta a las obras y por hacer montajes más o menos provocativos que demasiadas veces, a fuerza de querer ser innovadores, resultan estereotipados. No habría sido adecuado para una sesión inaugural y por tanto no cabe sino aplaudir el clasicismo del planteamiento. Al éxito de la velada colaboró de modo determinante la calidad de los protagonistas: la preciosa voz y excelente línea del gran Jaime Aragall en el papel de Paco, y el talento de María José Montiel, que cantó el difícilísimo rol de Salud no sólo con calidad vocal, sino además con unas envidiables dotes escénicas que le han de valer mucho en su carrera. Todo el elenco estuvo a la altura de las circunstancias y el Real fue reinaugurado a gusto de todos. Un milagro.

### *“Divinas palabras”*

Uno de los grandes atractivos de los actos inaugurales del Real era el estreno de *“Divinas Palabras”* de Antón García Abril, sobre libreto de Francisco Nieva

basado, naturalmente, en la célebre “Tragicomedia de Aldea” de Valle-Inclán. La idea era tan feliz como peligrosa: convertir en ópera una obra tan escasamente melodramática, tan dura y descarnada como es el drama de Valle, cuya genialidad reside fundamentalmente en su dimensión verbal, en el prodigioso uso del lenguaje —es decir aquello que pasa a segundo plano en un tratamiento musical—, era un verdadero reto lleno de escollos y de riesgos, ¿“*Divinas Palabras*” en el Real, para damas y caballeros encopetados, con sus protagonistas cantando la prosa rasgada y violenta del Valle-Inclán de madurez? La idea no dejaba de ser esperpéntica y exigía por parte de todos, y sobre todo por parte del compositor, un singular tacto.

García Abril, digámoslo de entrada, lo ha conseguido con pleno acierto, firmando uno de los más valiosos trabajos de su brillante carrera. El maestro turolense ha escrito una partitura de grandes dimensiones, sumamente compleja y de difícilísima ejecución, en la que recrea el mundo valleinclanesco desde toda la parquedad y violencia que le es característica en su segunda etapa. Uno de los rasgos del genial escritor es su gran economía de medios, y esta parquedad no era compatible con un gran despliegue orquestal, coral y escénico, de manera que García Abril ha tenido que concentrarse en una partitura capaz de trasladar la adusta austeridad de “*Divinas Palabras*”

a través de medios suntuosos. Para ello ha realizado con colosal oficio una partitura sin ningún género de concesiones, en el que ni siquiera el gran protagonista de la velada, Plácido Domingo, podía contar con un momento de exhibición. García Abril ha convertido “*Divinas Palabras*” en un colosal fresco musical y escénico, en el que nada desentona de la estética de Valle, y a lo largo del cual transmite eficazmente el universo violento y deformado de una aldea gallega de tierra adentro. García Abril, gran defensor de la melodía, ha refrenado hasta el máximo la generosidad de su inspiración

melódica, para concentrarse en los aspectos armónicos y tímbricos. Su orquestación —que, *mutatis mutandis*, puede evocar en unas ocasiones el refinamiento misterioso y umbrío del Debussy de *Pelléas et Mélisande* y en otras la violencia primitiva de algunas obras de Janáček— sigue una estructura que podríamos describir, para entendernos, como “wagneriana”, por su sentido de evolución perpetua y por su renuncia premeditada a los contrastes. García Abril se plantea la obra como un inmenso *totum perpetuum* y se resiste a la tentación de romper su propio devenir armónico incluso cuando el libreto lo sugiere muy abiertamente: por poner un par de ejemplos, la escena de la romería se prestaba sobremanera a hacer un *pastiche* de habanera, quizá siguiendo el ejemplo de tantas parodias de Stravinsky o Shostakovich, cuyo método compositivo se asemeja tanto a la técnica deformadora de los espejos del callejón del gato en que parece basarse la del esperpento valleinclanesco. O bien en la impresionante escena final, cuando el coro entona las “divinas palabras” en latín —“*Qui sine peccato est vestrum primus in illam lapidem mittat...*”—, la tentación de romper el clima general de la obra con una evocación de canto gregoriano o con un coral que recreara el universo de los modos medievales resultaba evidente y su eficacia dramática habría estado fuera de toda duda. Y, sin embargo, García Abril renuncia a estas tentaciones —como renuncia a la no menos fuerte

tentación de aludir de una manera directa al folklore gallego para hacerlo a través de simples patrones rítmicos que pasan desapercibidos al oyente medio— en su afán de no quebrar el hilo conductor del drama y el hilo conductor de una música cuya estructura se basa ante todo en la continuidad evolutiva. Algunos momentos de la obra, como la escena final, o como la muerte de Juana la Reina, son de una fuerza dramática sobrecogedora.

Al valor de la obra en sí hay que añadir la calidad de una representación modélica. Antoni Ros-Marbà dirigió la partitura con un dominio admirable, como si se tratara de una obra de repertorio. Tocar el estreno de una ópera con una partitura de dificultad endiablada sin que se produzca un instante de inseguridad es algo que hace contemplar con gran optimismo las posibilidades de nuestro Teatro Real. Coro, orquesta, cantantes, bailarines, dirección escénica, escenografía... todo funcionó con una precisión y una seguridad casi inconcebibles para un equipo sin experiencia común.

Hay que destacar de modo muy especial la enorme profesionalidad de Plácido Domingo. Es en estas tardes comprometidas donde verdaderamente se percibe la grandeza de una gran estrella de ópera. Domingo mostró un encomiable dominio de su difícilísima y escasamente agradecida parte, y no se limitó a cantarla admirablemente bien, sino que además se mostró espléndido en lo teatral. Dentro

del gran trabajo de equipo se puede destacar la participación de

## MÚSICA

Marina Rodríguez-Cusí en el papel de Juana la Reina. Estamos ante una voz importante, sobre todo en el registro grave, y ante una formidable actriz.

Hay que destacar también una puesta en escena sumamente brillante y espectacular, que descubrió, al menos en parte, las grandes posibilidades del teatro.

Quizá la escenografía no resultara verdaderamente acorde con el mundo de “*Divinas Palabras*” — piénsese en la escena del bosque, tan poco umbrío, concebido en tonos pastel, que quizá habrían encajado con el Valle de las *Sonatas*, pero no con el del esperpento—, pero en cualquier caso tanto la dirección escénica como la escenografía colaboraron eficazmente al éxito de la feliz velada.

### *Teresa Berganza*

Era de toda justicia que la gran mezzosoprano madrileña fuera la encargada de inaugurar el ciclo de recitales líricos. No sólo es la más importante cantante que ha dado Madrid en nuestro tiempo sino además una cantante mítica en todo el mundo, un ejemplo vivo de la mejor tradición vocal e interpretativa que se haya conocido en el mundo de la ópera.

Berganza, que hace algún tiempo no actúa como cantante de ópera, preparó para su compromiso con el Teatro Real un recital que suponía todo un recorrido por el mundo de la ópera y la zarzuela y se enfrentó para ello con un programa desmedidamente exigente, capaz de poner a prueba la técnica y la resistencia de cualquier cantante. Algunas de las arias escogidas figuran entre lo más difícil del repertorio de virtuosismo. Con “*Venti, turbini*” del *Rinaldo* haendeliano, con la “*Cruda sorte*” de *La italiana en Argel*, pudimos admirar una vez más la escalofriante perfección de su coloratura, cuya nitidez asombrosa quizá no haya sido

igualada por ninguna otra cantante de nuestro tiempo. De la mano de Monteverdi, Purcell o Haendel pudimos encontrarnos con la gran intérprete del repertorio barroco, que ella cantó de manera magistral cuando ningún cantante del mundo dominaba este estilo. De la mano de Haydn y Mozart —“*La moglie quando è buona*”, “*Non so più*”—, admiramos a la intérprete exquisita y asombrosamente natural del repertorio clásico. Todavía hizo Berganza tres calas en el repertorio romántico, encarnando a Mignon, a Charlotte y a Carmen, antes de sumergirse en el mundo de la zarzuela, a la que ella ha dado una dimensión que seguramente nadie habría podido sospechar.

Velada magistral de una cantante que combina milagrosamente perfección vocal, penetración interpretativa —¡qué profundidad en Monteverdi, en Purcell, en el “*Lascia ch'io pianga*” haendeliano!—, capacidad escénica y profundidad psicológica. Y dicho todo esto hay que añadir que no tuvo Teresa Berganza su mejor tarde. Y lo decimos bien claro porque eso no hace sino agrandar su mérito. Dicen los aficionados a los toros que a los grandes toreros hay que verlos en las malas tardes. Las tardes menos brillantes de Teresa Berganza dan mil vueltas a las mejores de tantas celebridades... La gran responsabilidad de la velada, lo que emotivamente tuvo que suponer cantar en un Teatro Real que Berganza nunca conoció co-

mo teatro de ópera, la suspensión por enfermedad tan sólo una semana antes, la dificultad de la acústica —el telón bajado apaga la voz en exceso—, la incomprensible frialdad del público que no entró verdaderamente en onda hasta que la madrileña llegó a la zarzuela y que no la recibió como Madrid la tiene que recibir, la desmedida dificultad del programa, sin duda colaboraron a que lo que otras tardes se da sin esfuerzo, como un juego deslumbrante de malabarismo, en esta ocasión tuviera algo de dura

ascensión. Uno a uno Berganza fue venciendo los mil escollos del programa, fue conquistando a un público cuyo entusiasmo respondía en proporción inversa a la categoría y a la dificultad de la música, fue haciéndose paso a paso la dueña de la situación y ganando confianza en sí misma hasta proclamar “¡aquí estoy yo!” y terminar triunfando por todo lo alto, con la misma certeza con que Rosina o Isabella saben que acabarán saliéndose con la suya. En cierto modo la velada dio una idea de su categoría en mayor medida que en tardes más apoteósicas: Berganza dio la talla de la exigencia a ultranza, del sentido del compromiso, del ponerse las cosas difíciles, del entregarse en cuerpo y alma a su arte. Una tarde en la que la diva se apareció como la gran profesional, la cantante se convirtió en la gran música, y la gran fiesta que nos prometíamos terminó por ser una colosal lección de canto, de interpretación y de categoría artística ¡Chapó!, que dicen los castizos.