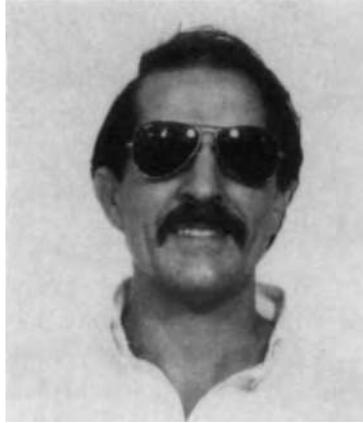


LA MUSICA EN ESPAÑA, HOY (XX)

# La ópera en España

La ópera en España ocupa un lugar muy modesto entre los espectáculos que se ofrecen. En sentido estricto, tan sólo hay un teatro de ópera, el Liceo de Barcelona, aunque existan otros en los que, ocasionalmente, se den también representaciones operísticas. Tal es el caso del Teatro de la Zarzuela de Madrid, el Arriaga de Bilbao, el Campoamor de Oviedo, el Principal de Valencia y algunos otros. El de la Maestranza de Sevilla abrió sus puertas el pasado mes de mayo y será sede también de conciertos y de otras actividades además de la ópera.

Algo, sin embargo, está cambiando. Si la música, en términos generales, ha tenido en estos últimos años un espectacular avance en España con la creación de nuevas orquestas—casi cada autonomía tiene una orquesta propia y de aceptables niveles de calidad, cosa que, evidentemente, no había antes— y de auditorios que, al margen de que se pueda discutir su belleza arquitectónica o las condiciones acústicas, responden a un plan, todavía



**Carlos Ruiz Silva**

Doctor en Filosofía y Letras, es colaborador de Radio 2. Ha publicado numerosos ensayos sobre la relación música-literatura, entre ellos «Othello-Otello» (1976), «La música en la obra de Luis Cernuda» (1978) y «Los poetas en la obra de Turina» (1982). Con este último obtuvo el Premio Nacional de Periodismo.

\* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles y Teatro Español Contemporáneo. El tema desarrollado actualmente es «La Música en España, hoy».

en marcha, que en un futuro próximo dotará a España de una infraestructura esencial para la difusión de la música. Pero un teatro de ópera es algo distinto y más complejo. Se necesita un teatro con foso amplio, con instalaciones modernas, con un escenario que permita el desenvolvimiento del coro y, en su caso, del ballet. Esto resulta excesivamente caro para la economía española. En Italia casi cada ciudad, aunque sea pequeña, tiene su viejo teatro de ópera de los siglos XVIII o XIX —algunos bellísimos—, y Alemania, sus teatros nuevos, ya que la Segunda Guerra Mundial destruyó las viejas salas, como lo destruyó casi todo. En Gran Bretaña y en Francia se han rehabilitado construcciones antiguas, no siempre teatros en origen, adaptándolos a las nuevas esencias de la ópera.

## **EL PUBLICO**

No hay espectáculo sin público. ¿Existe en España un público para la ópera? Vayamos por partes. Según estadísticas de 1990 —realizadas por el Ministerio de Cultura—, durante ese año tan sólo el 1,4% de la población adulta española había asistido alguna vez a la ópera, frente al 39% que había ido al cine o el 14% al teatro. Este público se concentra fundamentalmente en Barcelona y en bastante menor medida en Madrid, Bilbao, Oviedo, Las Palmas, Valencia y otras ciudades españolas que organizan pequeños festivales o funciones esporádicas. Es de suponer que, en el futuro, Sevilla con su flamante teatro de la Maestranza y, sobre todo, Madrid con el Real, hagan subir sustancialmente tan mezquina estadística.

La ópera —como los libros, el teatro, el ocio cultural— está íntimamente vinculada a la economía. En el mundo occidental donde hay una mayor afición es, precisamente, en los países más desarrollados, es decir, en los más ricos. Alemania, Francia, Italia, Gran Bretaña. Todos ellos, excepto el último, tienen una gran tradición operística y de hecho son esos tres países y Rusia los únicos que disponen de una gran ópera nacional, aspecto éste que me parece de gran importancia para la expansión «popular» de la ópera y que, por desgracia, no tenemos en España. Si hoy vamos a cualquier pueblo español y en su Plaza Mayor representamos un drama de Lope de Vega o de Calderón, la gente, aunque no haya estado nunca en un teatro, lo siente como algo propio. Yo he vivido esa experiencia. Nunca podría suceder esto con una ópera, pero sí sucedería en Italia, en Austria o en Alemania. La escasa demanda social que la ópera tiene en España se debe en gran parte a la difícil identificación de un pueblo con una forma teatral cuyo lenguaje no comprende. Hay, por

**LA OPERA EN ESPAÑA**

supuesto, otros factores, como la escasa implantación de la burguesía hasta hace relativamente poco tiempo —Barcelona es, de nuevo, la excepción—, la mala suerte en los políticos encargados de la cultura a lo largo de toda nuestra historia y, no menos, un conformismo fatalista, una especie de resignación casi abúlica que hasta a los mismos aficionados llevaba a ver en la ópera una causa perdida.

¿Cómo, si no, comprender el que Madrid, capital del reino, lleve sin teatro de ópera desde 1925? ¿Se puede imaginar una situación parecida en Viena, Berlín, Londres, Roma o París? Decididamente no. Incluso cuando, con toda justicia, se decidió devolver al Teatro Real su primitivo destino —recordemos que se cerró en 1988 para abrirlo en el 91 ó 92— las cosas se empezaron a tomar con tanta calma que se habla ya de la temporada 94-95 para su inauguración: ¡6 años para arreglar un teatro! Si hubiese que haber remodelado el estadio de fútbol Santiago Bernabéu o el Vicente Calderón, ¿se habrían tomado las cosas con tanta parsimonia?

La ópera, como espectáculo, nació en los ambientes aristocráticos; luego fue la burguesía la que la tomó como emblema —la Scala, el Liceo y el Metropolitan fueron durante el siglo XIX la consecuencia lógica del orgullo burgués en ciudades donde no estaba el gobierno de la nación—. Es decir, la ópera ha estado vinculada siempre al poder y al dinero. La ópera es cara. Alimentar un gran teatro en una temporada —no especialmente larga— cuesta varios miles de millones de pesetas. Orquesta, coro, ballet, divos, menos divos, comprimarios, directores de orquesta y escena, decorados, vestuario, luces..., todo ello cuesta mucho dinero y ya no hay una clase social que pueda sostenerla. Es necesaria la ayuda del Estado, de las Comunidades Autónomas, de los Ayuntamientos y Diputaciones y también de las grandes empresas que se conviertan en patrocinadoras de eventos culturales. Todavía en España esto sucede en muy pequeña medida en relación con otros países europeos y los Estados Unidos, aunque es previsible un sustancial aumento cuando se haya aprobado una ley de reducciones fiscales para las ayudas a la cultura.

Los viejos y preciosos teatros del siglo XIX en forma de herradura y con pisos —que simbolizaban también las clases sociales— suntuosos y centro de la vida social e incluso económica desempeñaban una función que ni siquiera el democrático siglo XX en sus postrimerías ha podido cambiar del todo. Los tres últimos lustros han visto subir en España una extraordinaria transformación social. Hoy, cuando un obrero especializado, que incluso puede ser un «chapuzas», gana bastante más que un profesor de universidad, y cuando las clases medias se han ampliado de manera notable,

queda el problema de la cultura. Una familia con ingresos, pero procedente de clases iletradas, antes de comprarse un abono para la ópera tiene que pasar por otras etapas que en las clases acomodadas de tradición se adquieren de manera simultánea. Es decir, un fontanero, solador, o maestro de obras con ingresos mensuales de medio millón o más pasa por la fase del gran automóvil, las cenas en marisquerías, el chalet en las afueras —playas o sierra— y otros aspectos de la sociedad de consumo. La cultura necesita más tiempo, entre otras cosas porque requiere una preparación para su disfrute que la mayoría de la gente no posee, no porque sea tonta o bruta —que también la hay, por supuesto—, sino porque no ha tenido oportunidad para ello.

Las clases bajas, cuando tienen posibilidad de subir, tienden a imitar los comportamientos de las altas. Esto da lugar muchas veces a lo que en España llamamos lo hortera —imitación de mal gusto, exageración del modelo— pero, a veces, puede dar un buen resultado. Se habla con frecuencia en los últimos años del gran auge de la ópera... Habría que matizarlo. Los medios de comunicación social, en especial el disco y la televisión, han hecho populares algunas voces, singularmente de tenor, que antes estaban exclusivamente reservadas a los aficionados a la música clásica. Nombres como Plácido Domingo, José Carreras o Luciano Pavarotti se han convertido en familiares para muchos millones de personas en todo el mundo. Y aunque estas tres grandes voces han llegado a ese público mayoritario a través de canciones de carácter popular —algunas muy hermosas, otras no tanto— mezcladas con arias de ópera fácilmente asequibles —«Recondita armonia» y «E lucevan le stelle» de *Tosca*, «Una furtiva lágrima» de *L'elisir d'amore* y otras semejantes, generalmente de títulos italianos— una parte de ese público ha sentido la curiosidad de ir más lejos y ha querido tener la experiencia de asistir a una ópera en el teatro.

Pero no nos engañemos. La inmensa mayoría del público potencial de ópera no tendrá nunca oportunidad de asistir a una representación. Si eso es incluso difícil en los países con una infraestructura aceptable —además de los ya citados habría que incluir a casi todos los países del Este— más lo es en España, donde, como ya indicamos, estamos todavía con un gran retraso. Sinceramente no creo que la ópera se convierta algún día en un espectáculo popular, ni siquiera medianamente popular. Una cosa es que la gente tararee «La donna è mobile» y otra que disfrute asistiendo a una representación de *Le nozze di Figaro*, una de las más grandes obras maestras de la «commedia per musica». A los que amamos el canto y el

**LA OPERA EN ESPAÑA**

teatro nos es difícil comprender que ciertos títulos de ópera, como éste u otros de Mozart, no gusten a todo el mundo, puesto que de la primera a la última nota de la partitura están tocados de genialidad y desde el punto de vista teatral son divertidos, variados y amenos. Y aquí nos encontramos ante otro de los aspectos clave del público y la ópera: la necesidad de ofrecer títulos asequibles —lo que no quiere decir de poca calidad— para ampliar la base de aficionados, hoy muy pequeña en España. Este factor depende de lo que los teatros puedan ofrecer, el número de representaciones, el aporte económico; en suma, los recursos de que se dispongan y cómo se dispongan. En la interrelación entre oferta y demanda está la cuestión. Se trata de conseguir, a la vez y con todos los mecanismos posibles, incluido el de la moda, que la gente quiera asistir a la ópera y que pueda asistir porque haya espectáculos a su alcance.

En España estos mecanismos están todavía en fase rudimentaria. El Liceo de Barcelona vuelve a ser la excepción. Pero en Madrid con sólo 35 representaciones anuales y un teatro, el de la Zarzuela, de muy pequeño aforo —1.100 localidades— (pensemos que en un solo partido de fútbol en un gran estadio concurre más gente que en tres temporadas de ópera juntas), se ofrecen el mismo número de sesiones, y al mismo precio, de una ópera tan difundida como *Otello* de Verdi con un divo de la fama de Plácido Domingo que de un título de ópera moderna absolutamente desconocido para la inmensa mayoría de los aficionados, como *Peter Grimes*, de Benjamín Britten (que era estreno en España). ¿Resultado? Colas inmensas para *Otello*, formadas incluso dos días antes de que abriesen la taquilla y asientos libres para todas las representaciones de la ópera inglesa. Esto no quiere decir que una temporada de ópera deba nutrirse exclusivamente de títulos taquilleros ignorando las obras menos populares, pero de gran mérito. Sólo que hay que sopesar con cuidado los factores de calidad, difusión, asequibilidad y presencia de cantantes con gancho para lograr una base lo más grande posible, sin olvidar los títulos minoritarios. Si se programan cinco funciones de *Wozzeck* o de *Pelléas et Mélisande*, habría que ofrecer diez de *Tosca* o de *Aída*.

Durante muchos años las asociaciones de Amigos de la Opera, distribuidas en muchos puntos de España —incluido Madrid— han venido salvaguardando el cultivo de la ópera con un tesón y entusiasmo en muchos casos heroico y admirable. Con medios económicos generalmente escasos, estas asociaciones lograron realizar en unos años de economía muy restringida algunos festivales e incluso pequeñas temporadas de muy aceptable nivel. Fue ésta una siembra que no ha resultado baldía y puede decirse que la mayor parte de

los espectadores y aficionados actuales a la ópera se hicieron en estas sociedades, desde las más modestas de La Coruña o Vigo a las más ambiciosas de Bilbao o Las Palmas. Ampliar decididamente la labor de los Amigos de la Opera con toda clase de apoyos posibles será ampliar la base de ese público que la ópera necesita para vivir.

Esa ampliación de las bases debe realizarse, sobre todo, a través de las óperas de repertorio. Con toda mi admiración y amor por el *Tristan* de Wagner, *Les Troyens* de Berlioz o *Der Rosenkavalier* de Strauss, no son éstos títulos apropiados para empezar una relación con la ópera. Antes habrá que «captar adeptos» con *Rigolettos*, *Trovatores* y *Cármenes* en abundancia. Es importante no perder nunca de vista que la ópera es teatro, que no es sólo música y canto sino también una historia, unos personajes y unos conflictos que se desarrollan sobre un escenario. El que el público comprenda lo que está pasando en cada momento es muy importante para el interés de la ópera. Ahí entra el problema del lenguaje. En Londres, por ejemplo, se ha llegado a un equilibrio que me parece muy apropiado. Por una parte está el Covent Garden, que da las óperas en versión original y con las figuras del canto más importantes del mundo. Pero también está el Coliseum, un teatro con mayor aforo, que ofrece más representaciones y a precios más bajos que su ilustre vecino y en el que todas las óperas se cantan en lengua inglesa. Esto es, al menos por ahora y me temo que por mucho tiempo, absolutamente imposible que suceda en España, ya que ni siquiera Madrid y Barcelona podrían mantener dos grandes teatros de ópera, aunque sí uno de ópera y otro de zarzuela.

Las obras hay que cantarlas en su versión original, pero estimo muy conveniente que se den con supertítulos —tal y como viene sucediendo en muchos teatros importantes del mundo— porque iluminan, a veces de manera sorprendente, todo lo que está sucediendo en la escena. El teatro Arriaga de Bilbao y el Liceo se han incorporado ya desde hace algunas temporadas a este sistema —en la temporada 91-92 el Liceo ofrecerá diez de los doce títulos con sobretitulación—. El Teatro de la Zarzuela ha llegado muy tarde y la primera experiencia no ha tenido lugar hasta 1991 con *Peter Grimes*. Mis preferencias por las óperas en versión original no indican que rechace alguna versión en castellano si las circunstancias lo aconsejan. Por ejemplo, creo que sería muy conveniente que se pudiese ofrecer así *La flauta mágica* —que tiene además abundantes diálogos— y que sería asequible de ese modo a un público infantil y juvenil que, a no dudarlo, se deleitaría con este genial y maravilloso cuento de Mozart.

**LA OPERA Y LOS COMPOSITORES ESPAÑOLES**

Uno de los aspectos más abandonados a lo largo de nuestra historia operística es el de la creación de una ópera nacional. No es éste el lugar para tratar un tema tan complejo y que plantea muchos más problemas de los que, en principio, pudiera parecer. El que el libro de Peña y Goñi *La ópera española* (1881), en el que se estudian sus aspectos más negativos y sus causas, siga hoy vigente muestra ya lo secular de sus problemas. Me voy a referir solamente a la política que hoy se establece en relación con la ópera de compositores españoles, del pasado y del presente y casi me atrevería a decir del futuro. Permítaseme, sin embargo, una breve digresión.

Aunque casi siempre los operistas han escrito en su lengua original, sobre todo a partir del s. XIX, hay bastantes casos —y algunos muy importantes— en los que la lengua empleada no corresponde a la materna del compositor. Las óperas italianas de Haendel, Haydn, Mozart y Martín y Soler; las francesas de Cherubini, Gluck, Rossini, Donizetti, Verdi, Offenbach y Meyerbeer; las inglesas de Gerhard, Stravinsky y Menotti son sólo algunos ejemplos. El *Don Carlos* de Verdi ¿es una ópera francesa o italiana? Se podría decir que es francesa en su letra e italiana en su espíritu, pero eso tampoco aclararía del todo la cuestión. Si Krzysztof Penderecki llegase a terminar su ópera *Divinas palabras* y lo hiciese en castellano —suponiendo que el futuro Teatro Real se interesase en este fascinante proyecto—, ¿sería una ópera española o polaca? Sea como fuere, habría que favorecer la composición de un melodrama sobre el genial texto de Valle-Inclán por uno de los más grandes músicos de la segunda mitad del siglo XX. ¿Han hecho algo las autoridades del Ministerio de Cultura en este sentido o ni siquiera saben de la existencia de ese proyecto? ¿No sería de particular interés ofrecerlo con las *Divinas palabras* que García Abril compone para la reapertura del Real?

La verdad es que los compositores españoles de ópera han estado habitualmente marginados. Lo fueron durante la época del rego coliseo y lo continúan siendo hoy. Los datos cantan. Por ejemplo, un operista de la talla de Vicente Martín y Soler jamás subió al escenario del Teatro Real. En este coliseo y durante sus 75 años de vida el número de representaciones de autores españoles fue tan sólo de 171 frente a las 8.025 que se ofrecieron en total. El que la gerencia del teatro exigiese en ocasiones que los libretos estuviesen en italiano y que rechazase *La vida breve* de Falla, que por esa razón tuvo que estrenarse en Francia ¡y en francés!, nos puede dar

una idea cabal de esa marginación y de las dificultades de nuestros autores para estrenar allí.

Durante la época de Juan Antonio Pamias en el Liceo de Barcelona —que cubre desde la postguerra a los primeros años ochenta— cada temporada se representaba un título de autor español, costumbre que luego se perdió. En ese largo período, en el que se escenificaron más óperas pero menos veces de lo que se hace hoy, subieron al escenario del gran teatro catalán óperas tan distintas e infrecuentes como *Una cosa rara*, de Martín y Soler, *María del Carmen*, de Granados o *La Dolores*, de Bretón. Pero también hay datos significativos. En una época de oro de las grandes voces españolas no recuerdo ningún título de nuestros compositores que hubiese estado protagonizado por alguno de nuestros divos o divas; en general, los repartos de óperas españolas se encomendaban a cantantes de segunda fila, lo cual, unido a la más bien escasa calidad de la orquesta y el coro del Liceo en aquellos años, además de las casi siempre modestas puestas en escena, hacía que los títulos españoles no fuesen precisamente atractivos.

En el Liceo las cosas han cambiado a mejor, pese a lo que opine la gran Montserrat Caballé —la diva por excelencia del coliseo de las Ramblas durante los años 60 y 70—. Los elementos estables del teatro —coro y orquesta— han mejorado considerablemente —no así el ballet— y los montajes suelen ser bastante mejores. En lugar de dar muchos títulos, éstos se han reducido a, más o menos, doce por temporada, pero se han ampliado considerablemente el número de representaciones —de las tres habituales se ha pasado a un mínimo de cinco que, en algunos títulos llegan a ser de ocho— *Il barbiere di Siviglia* o *Tosca* en la temporada 90-91, *La bohème* o *La traviata* en la 91-92. Por desgracia, las óperas de autores españoles no se prodigan en el Liceo en los últimos años. En 1981 se escenificó *Edipo y Jocasta* (en latín), de Josep Soler y en 1988 el *Livre vermell*, del mismo autor; *Cristóbal Colón*, de Leonardo Balada sobre texto de Antonio Gala se estrenó en 1989 esta vez con dos grandes divos, José Carreras y la Caballé, en un montaje con amplios medios debido, sobre todo, a que las representaciones no las sufragó el Liceo sino la Sociedad Estatal para el V Centenario del Descubrimiento de América. Durante el curso 90-91 se repuso, con bastante éxito, *Una cosa rara* con un plantel de solistas sólo discreto pero encomendado a un director hoy de gran prestigio internacional en el campo de la música antigua, Jordi Savall, y una orquesta con instrumentos de época: la Capilla Reial de Catalunya. Para la temporada 91-92 se

**LA OPERA EN ESPAÑA**

ha programado un estreno de gran interés: *The Duenna*, del gran maestro catalán Roberto Gerhard, obra de 1947 dada a conocer en 1959 en versión de concierto y que también será escenificada en Madrid.

El Teatro de la Zarzuela, por su parte, y a partir de 1964 —año en el que se inician las temporadas de ópera— ha ofrecido un número pequeño pero relativamente aceptable de obras españolas dadas las escasas representaciones que habitualmente programa, aunque en los últimos años esta presencia española ha sido más infrecuente. Bastantes de los títulos pertenecen a óperas cortas —*Goyescas*, *La vida breve*, *Jardín de Oriente* (Turina), *La mona de imitación* (Arteaga), *Selene* (Marco), *El giravolt de maig* (Toldrà), *Una voz en off* (Montsalvatge) y *El pirata cautivo* (Esplá)—. De los estrenos habidos cabe resaltar *Pepita Jiménez*, de Albéniz, en versión arreglada por Sorozábal en 1964, con Lorengar y Kraus de protagonistas, que tuvo un destacado éxito y que nunca más se ha vuelto a representar. *El poeta* de Moreno Torroba, en 1980, escrita para Plácido Domingo y que resultó un justificado fracaso; *Kiu*, de Luis de Pablo, con libreto del compositor sobre *El cero transparente*, de Alfonso Vallejo, dada a conocer en 1983 con discreto aplauso y, finalmente, otra nueva ópera del mismo autor, *El viajero indiscreto*, sobre un texto de Molina Foix, llevada a la escena en 1990, sin mucha aceptación por parte del público. Conviene señalar, sin embargo, una radical diferencia entre los tres últimos estrenos ofrecidos en la Zarzuela. Mientras la obra de Torroba carecía de todo interés —era abiertamente trasnochada y de escasa calidad— los dos títulos de Luis de Pablo, sin ser obras maestras y con problemas de índole dramática y de manejo de las voces, supusieron un positivo intento de renovar un género que, en la práctica, estaba moribundo o incluso muerto. En el 92 se estrenará *Belisa* de Miguel Angel Coria y libreto de Antonio Gallego sobre la preciosa aleluya erótica de Lorca *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

Desde hace cinco años, tres organismos estatales, el Teatro de la Zarzuela, el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, llevan a cabo una interesante propuesta: estrenar cada temporada una ópera encargada a un compositor joven. Esta idea, que en un principio hay que aplaudir con calor, se ve lastrada en la práctica por varios inconvenientes. En primer lugar, la sala donde se realizan los estrenos, la Olimpia, carece de la infraestructura adecuada para el montaje de una ópera. Es fea, destartalada, cutre, de escenario pequeño

y no tiene foso. Luego hay que decir que los compositores y libretistas están muy condicionados por el encargo: la ópera no puede tener coro, la orquesta tiene que ser de cámara y el número de cantantes no debe exceder de cuatro o cinco. Como es lógico, los intérpretes que se contratan no son precisamente nuestros grandes divos, sino voces, en general, más bien modestas que acceden a aprenderse un papel nuevo sabiendo que será muy difícil que esa ópera vuelva a representarse algún día

En 1987 se abrió la serie con *Sin demonio no hay fortuna*, de Jorge Fernández Guerra, sobre un libreto de Leopoldo Alas, que recreaba el mito de Fausto; en el 88 se estrenó *Fígaro*, de José Ramón Encinar, autor también del texto sobre el famoso personaje de Beaumarchais, llevado inmortalmente a la ópera por Mozart y Rossini. Este título se escenificó al año siguiente en la Zarzuela sustituyendo a la inicialmente prevista *Atlántida*, de Falla, caída del cartel por falta de dinero para el montaje —lo cual es harto significativo de la precariedad de medios que todavía padece la ópera en España—. *Francesca o El infierno de los enamorados*, de Alfredo Aracil, sobre un poema dramático de Luis Martínez de Merlo, fue la ópera de 1989; el famoso episodio de Paolo y Francesca de *La divina comedia* sirvió de pre-texto. Al año siguiente, el estreno fue *El bosque de Diana*, de José García Román, sobre un trabajo literario de Muñoz Molina, un intento de hacer ópera policíaca mezclada con un tema clásico. La última obra ofrecida hasta ahora ha sido *Luz de oscura llama* —protagonista San Juan de la Cruz—, de Enrique Pérez Maseda y libreto de Clara Janes. La próxima temporada se estrenará una nueva ópera, esta vez de Jacobo Duran Loriga y con texto de Luis Carandell, sobre el drama de Shakespeare *Timón de Atenas*.

Aunque todos estos títulos responden, lógicamente, a las distintas personalidades que los crearon, hay algunos puntos de contacto entre todos ellos. En general, las partes instrumentales resultan muy superiores a las vocales, para las que estos maestros —incluido Luis de Pablo— no han encontrado la vía adecuada de expresión. También se ha manifestado una carencia de sentido teatral, uniformidad en el desarrollo de la acción y cierta pesantez en el resultado final. Se ha venido repitiendo por parte de los interesados —y desde hace ya muchos años— que el lenguaje de la música contemporánea o de vanguardia era rechazado por el público por falta de costumbre. Creo que esto no es sostenible. En los últimos treinta años las oportunidades de los vanguardistas han sido enormes tanto en los conciertos como en la radio y otros medios

**LA OPERA EN ESPAÑA**

de difusión. Y el público los sigue rechazando. ¿No será también que, en la mayoría de los casos, lo que falta es calidad?

Yo estuve presente en los estrenos de todos esos títulos citados y la reacción del público fue, en general, de rechazo, de aburrimiento o de aceptación resignada. El que la gente abandonase —en ocasiones masivamente— la sala no fue una cosa excepcional, y eso contando con un público, al menos en parte, adicto. El que para ninguna representación se hubiesen agotado las localidades y que la sala registrase, a veces, muy poca entrada indica también una falta de interés a priori sobre estas sesiones.

El público es, en ópera, como en casi todo el mundo artístico, conservador, pero siempre ha habido una minoría atenta a la renovación y a la novedad. Tampoco he observado el entusiasmo sincero de esa supuesta minoría capaz de valorar una buena obra aunque no sea popular. Creo, con toda sinceridad, que ninguna de estas óperas pasará la prueba del tiempo, aunque en el caso de *El viajero indiscreto* algunas partes instrumentales tengan una indudable belleza. Naturalmente esto es una opinión, y me consta que alguno de los compositores mencionados está convencido de haber escrito una partitura de gran importancia.

¿Quiere todo esto decir que la labor de estrenos ha sido baldía? En absoluto. Sabemos por experiencia que para que haya una ópera valiosa han tenido que escribirse muchísimas mediocres o malas. Por decreto no se pueden crear obras maestras, pero sí se pueden dar las circunstancias favorables para que surjan y que de otro modo jamás se crearían. El camino está abierto.

Un párrafo aparte merece el vergonzoso suceso ocurrido con *Juan José*, la ópera de Pablo Sorozábal que, finalizada en 1968, todavía no se ha estrenado. Esto es algo que retrata, casi de modo esperpéntico, la situación de la ópera en España en relación con los compositores españoles. Que Sorozábal es uno de los principales maestros de toda la historia de la zarzuela es evidente. Títulos como *La tabernera del puerto*, *Katiuska* o *La del manojo de rosas* son ya clásicos. Pues bien, que un hombre cargado de glorias y de años haya muerto bien cumplidos los 90 y sin ver su ópera representada es una especie de canallada que debería cubrir de rubor a todos los que, habiendo tenido en sus manos el poder y el deber de hacerlo, no lo han hecho. Que Sorozábal fuese un viejo cascarrabias no justifica en lo más mínimo la negativa de las autoridades musicales a estrenarle su ópera. No conozco *Juan José* —basada en el drama de Dicenta— pero aun suponiendo que fuese mala —su autor, que desde luego no era tonto y entendía algo de mú-

sica, opinaba que era su mejor obra— constituía un deber moral el haberla estrenado en vida de su autor. Dudo mucho, muchísimo, que *Juan José* sea inferior a *El poeta* de Moreno Torroba; *Fígaro*, de Encinar o el futuro *Timón de Atenas*, de Durán Loriga. ¿Por qué esas obras sí y la de Sorozábal no? ¿Porque el músico vasco no inclinó nunca la cabeza ante el poder, dijo algunas inconveniencias molestas hacia las instituciones y las personas en cuya mano estaba el estrenar la obra y éstas se vengaron mezquinamente castigándole con la marginación? ¿Y si, después de todo, *Juan José* resulta que es una excelente ópera (o drama lírico popular como quería su autor)? El caso Sorozábal continúa siendo, sencillamente, una vergüenza nacional.

### **ALGUNAS DIRECTRICES**

Para mejorar la mala situación de la ópera en España hay que partir de datos reales y tener en cuenta la generalizada ignorancia sobre esta forma teatral —incluida la de los estudiantes universitarios, que es atroz— y considerar que sólo poco a poco y con una política a medio y largo plazo pueden cambiar las cosas. Esa política debe dirigirse, simultáneamente, en dos direcciones. Una, en la creación de estructuras para poder representar ópera en condiciones aceptables —no lujosas— y otra, en el intento de hacer una auténtica ópera española. En el primer caso es necesario aprovechar lo que hay —teatros o salas y orquestas— y hacer lo que no hay —exactamente lo mismo, teatros o salas y orquestas—. Por ejemplo, la Autonomía canaria posee dos excelentes orquestas —la Sinfónica de Tenerife y la Filarmónica de Las Palmas— pero carece de una sala de conciertos y de teatro de ópera. Hacer un auditorio y un teatro en ambas ciudades sería lo mejor, pero la idea resultaría muy cara. Se puede hacer un edificio que sirva para ambos fines, tal y como sucede con el Palacio de los Festivales de Santander; lo que pasa en la capital cántabra es que no hay orquesta, de modo que las posibles representaciones que se lleven a cabo deberían contar con una orquesta de fuera. Hay pues, que crear una orquesta que sirva a la vez para conciertos sinfónicos y para ópera y ballet. Otro punto importante para la difusión de la ópera es la creación de compañías estables —probablemente sin voces de primera línea, pero sí muy aceptables— que puedan ensayar a conciencia y ofrecer representaciones de buen nivel conjunto. Si en la comunidad de turno hay ciudades con teatros apropiados, el centro o capital operística debería hacer giras con sus obras de repertorio, sin que esto suponga

**LA OPERA EN ESPAÑA**

que el futuro Teatro Real o el Liceo no puedan llevar también sus montajes a estos teatros de provincias. Otro punto importante sería fomentar las representaciones en los centros históricos al aire libre, como Mérida, Itálica o el Teatro Griego de Barcelona, pues atraen a mucha gente, tal y como sucede en la Arena de Verona —el teatro de ópera al aire libre por antonomasia— el Teatro Antiguo de Orange o el de Herodes Aticus en Atenas.

En cuanto a la ópera de autores españoles, la política debería dirigirse en dos sentidos: el primero, en recuperar las óperas olvidadas que sean dignas de representarse hoy. Quizá el establecer una comisión de expertos dedicada a estudiar las partituras de nuestro pasado —incluidas las abundantísimas zarzuelas del siglo XIX— sería un paso apropiado para exhumar posibles títulos de interés: del tantas veces citado Martín y Soler, de José Melchor Gomis, Bretón, Chapí, Albéniz, Granados y otros autores menos conocidos. El otro sentido es el de los estrenos, absolutamente necesarios para tratar de crear un posible repertorio español. Y esto, a su vez, debería darse en dos aspectos complementarios: el encargo y el concurso libre y permanente, es decir, que un compositor tenga la seguridad —o casi, pues siempre existe un riesgo— de que si escribe una buena ópera, ésta será aceptada para su representación.

Complemento a todo ello debería ser una política discográfica y de video que fijase el esfuerzo realizado. Si, pongamos por caso, el Teatro Real se decidiese a montar *Margarita la tornera*, de Chapí, una obra de 1909 que alcanzó gran éxito en su tiempo —se dieron 19 representaciones, cosa insólita para una ópera española—, lo lógico sería realizar su grabación discográfica y su recogida en video, tanto para su posible distribución comercial como para el necesario archivo de obras líricas españolas.

Por lo que respecta a los intérpretes, las voces españolas se encuentran hoy en una etapa de transición. La edad de oro de la que disfrutamos en los años 60 y 70 —e incluso en parte de los 80— ha llegado a su fin y la mayoría de los grandes cantantes, algunos entre los más grandes que ha dado el siglo XX, y no soy en absoluto patriotero, están en evidente y lógica decadencia dada su edad. Me gustaría mucho equivocarme, pero no se advierten entre los jóvenes voces que puedan recoger la herencia de gloria que tienen o han tenido Victoria de los Angeles, Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Pilar Lorengar, Jaime Aragall, José Carreras, Plácido Domingo y Alfredo Kraus, o facultades tan extraordinarias —que luego, por motivos adversos, no llegaron a cuajar en lo que merecían— como las de Angeles Gullín. Hay, sí, algunos jóvenes

cantantes que prometen ser buenos o incluso excelentes profesionales, pero ninguno que parezca dar la talla de divo.

Entre los directores de orquesta, prácticamente todos los que están en activo se han dedicado también a la ópera, aunque la escasez de teatros en España ha impedido una mayor presencia de estos maestros. Alguno se ha negado incluso a dirigir aquí argumentando, creo que injustamente, las malas condiciones de trabajo. Tal es el caso de López Cobos, muchos años director en la Opera de Berlín. Otros nombres, como Gómez Martínez, Collado o García Navarro han venido desarrollando una gran actividad fuera de España, aunque también han dirigido en la Zarzuela con cierta frecuencia. No así en el Liceo, teatro que ha dado muy escasas oportunidades a los maestros españoles. Especial referencia merece Ros Marbá, que será director del Teatro Real cuando se inaugure y que ha tenido una trayectoria en firme ascenso en sus relaciones con la ópera; es un músico de gran talento.

Sobre las orquestas ya se indicó que excepto en los casos de los teatros verdaderamente operísticos —Liceo, Real— tendrán que atender tanto sus labores en el foso como los conciertos. ¿Y el coro? ¿Y el ballet? Aparte de los dos teatros mencionados, las temporadas o festivales de ópera deberían contar con coros semi-profesionales, es decir, que cobrasen por su trabajo, pero que no se dedicasen exclusivamente a ello, pues de ser así los presupuestos se elevarían hasta cifras prohibitivas. El ballet es otro problema. Sólo el Liceo y el Real podrán tener, en principio, cuerpos estables. Y deberán surtir a los otros teatros.

En cuanto a los encargados del escenario —de los decorados, vestuario, luces, etc.— tenemos en España buenos profesionales y solamente deberían importarse en caso de una decidida y especial calidad. Más difícil es encontrar directores de escena —tanto aquí como fuera—, aunque la tradición teatral de España desempeñará, sin duda, un papel beneficioso en la formación de estos artistas que, en los últimos años, han venido desarrollando una actividad de creciente importancia en el espectáculo operístico. Justo es decir que en ninguno de estos campos últimamente citados los españoles hemos alcanzado la categoría de nuestros grandes cantantes.

La ópera puede ser un espectáculo muy hermoso. Refleja la vida y los sueños, hace pensar y emociona, causa pasión y llega a purificar con una catarsis como quizás no alcance ningún otro espectáculo. Darla a conocer y ayudar a crearla es una obligación de todas las naciones para las que la cultura significa también una razón fundamental para existir.